



· 未来艺术丛书 · 孙周兴主编

二十世纪西方艺术史

下 卷



〔德〕 乌尔里希·莱瑟尔 著
〔德〕 诺伯特·沃尔夫 著
杨 劲 译



商务印书馆
The Commercial Press



The future art space

· 未来艺术丛书 · 孙周兴主编

二十世纪西方艺术史

下 卷

〔德〕 乌尔里希·莱瑟尔 著

〔德〕 诺伯特·沃尔夫 著

杨 劲 译



商务印书馆
The Commercial Press

2016 年 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪西方艺术史. 下卷 / (德) 莱瑟尔, (德) 沃尔夫著;
杨劲译. — 北京: 商务印书馆, 2015

(未来艺术丛书)

ISBN 978-7-100-11528-5

I. ①二… II. ①莱… ②沃… ③杨… III. ①艺术史
— 西方国家— 20 世纪 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 194098 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

二十世纪西方艺术史 下卷

〔德〕 乌尔里希·莱瑟尔 著
诺伯特·沃尔夫 著
杨 劲 译

商 务 印 书 馆 出 版
(北京王府井大街36号 邮政编码100710)
商 务 印 书 馆 发 行
山东临沂新华印刷物流集团
有 限 责 任 公 司 印 刷
ISBN 9 7 8 - 7 - 1 0 0 - 1 1 5 2 8 - 5

2016 年 1 月第 1 版 开本 640×960 1/16
2016 年 1 月第 1 次印刷 印张 22.5 插页 16

定价: 86.00 元

Ulrich Rei er/Norbert Wolf

KUNST-EPOCHEN

20. Jahrhundert II

  2003 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

本书根据德国斯图加特雷克拉姆出版社 2003 年德文版译出。



未来艺术丛书

主编：孙周兴

学术支持

同济大学艺术史与艺术哲学研究所

中国美术学院艺术现象学研究所



未 来 艺 术 丛 书

总 序

在我们时代的所有“终结”言说中，“艺术的终结”大概是被争论得最多、也最意味的一种。不过我以为，它也可能是最假惺惺的一种说法。老黑格尔就已经开始念叨“艺术的终结”了。黑格尔的逻辑令人讨厌，他是把艺术当作“绝对精神”之运动的低级阶段，说艺术是离“理念”最遥远的——艺术不完蛋，精神如何进步？然而黑格尔恐怕怎么也没有想到，一个多世纪以后居然有了“观念艺术”！但“观念—理念”为何就不能成为艺术或者艺术的要素呢？

如若限于欧洲—西方来说，20 世纪上半叶经历了一次回光返照式的哲学大繁荣，可视为对尼采的“上帝死了”宣言的积极回应。对欧洲知识理想的重新奠基以及对人类此在的深度关怀成为这个时期哲学的基本特征。不过，第二次世界大战的暴戾之气阻断了这场最后的哲学盛宴。战后哲学虽然仍旧不失热闹，但哲学论题的局部化和哲学论述风格的激烈变异，已经足以让我们相信和确认海德格尔关于哲学的宣判：“哲学的终结”。海德格尔不无机智地说：“哲学的终结”不是“完蛋”而是“完成”，是把它所有的可能性都发挥出来了；他同时还不无狡猾地说：“哲学”虽然终结了，但“思想”兴起了。

我们固然可以一起期待后种族中心主义时代里世界多元思想的生成，但另一股文化力量的重生似乎更值得我们关注，那就是被命名为“当代艺术”的文化形式。尽管人们对于“当代艺术”有种种非议，尽管“当代艺术”由于经常失于野蛮无度的动作而让人起疑，有时不免让人讨厌，甚至连“当代艺术”这个名称也多半莫名其妙（哪个时代没有“当代”艺术呀？）——但无论如何，我

二十世纪西方艺术史·下卷

们今天似乎已经不得不认为：文化的钟摆摆向艺术了。当代德国艺术大师格尔哈特·里希特倒是毫不隐晦，他直言道：哲学家和教士的时代结束了，咱们艺术家的时代到了。其实我们也看到，一个多世纪前的音乐大师瓦格纳早就有此说法了。

20 世纪上半叶开展的“实存哲学/存在主义”本来就是被称为“本质主义”或“柏拉图主义”的西方主流哲学文化的“异类”，已经在观念层面上为战后艺术文化的勃兴做了铺垫，因为“实存哲学”对此在可能性之维的开拓和个体自由行动的强调，本身就已经具有创造性或者艺术性的指向。“实存哲学”说到底是一种艺术哲学。“实存哲学”指示着艺术的未来性。也正是在此意义上，我们宁愿说“未来艺术”而不说“当代艺术”。

所谓“未来艺术”当然也意味着“未来的艺术”。对于“未来的艺术”的形态，我们还不可能做出明确的预判，更不能做出固化的定义，而只可能有基于人类文化大局的预感和猜度。我们讲的“未来艺术”首要地却是指艺术活动本身具有未来性，是向可能性开放的实存行动。我们相信，作为实存行动的“未来艺术”应该是高度个体性的。若论政治动机，高度个体性的未来艺术是对全球民主体系造成的人类普遍同质化和平庸化趋势的反拨，所以它是戴着普遍观念镣铐的自由舞蹈。

战后越来越焕发生机的世界艺术已经显示了一种介入社会生活的感人力量，从而在一定程度上回应了关于“艺术的终结”或者“当代艺术危机”的命题。德国艺术家安瑟姆·基弗的说法最好听：艺术总是在遭受危险，但艺术不曾没落——艺术几未没落。所以，我们计划的“未来艺术丛书”将以基弗的一本访谈录开始，是所谓《艺术在没落中升起》。

孙周兴

2014 年 6 月 15 日记于沪上同济

前 言

深刻影响了 20 世纪艺术的艺术家不可胜数。即便要将所有著名艺术家按其成就做相应介绍都很难,更不用说那些瞬间光芒四射、随即被新生代或新潮流所湮没的艺术家之际遇了。将当代——刚刚过去的 20 世纪——艺术分为两卷,是因风格和流派的为数众多而势所必然。对此的全面介绍必然会超出一册书的框架。在此所作的上下卷分界——以 1945 年这一零点时刻为界——其实是权宜之计,因为战后艺术直接延续经典现代艺术的成就并对此做出回应。尽管如此,这一分界绝非无凭无据的,而是已站住了脚,因为所有与现代艺术传统相决裂的最重要的革新努力均发轫于 50 年代。

对于这个世纪的上半段尚且可以采取艺术分类法,概览性地回顾各艺术类别,然后遴选出代表性作品作为范例,并辅之以艺术家生平。这个方案在介绍 20 世纪下半叶时却必须改弦更张。按照造型艺术的传统分类——绘画、雕刻(Skulptur)或雕塑(Plastik)和摄影——及其拓扑学特点来论述,这种方法不再适宜于 20 世纪下半叶的艺术。二战之后,传统的艺术类别开始分崩离析,风格概念作为区分标准往往不再说明问题,按照国别的划分也已过时。自 70 年代起,后现代更是以其“新风格”(霍斯特·施韦贝尔,Horst Schwebel)昭示出,前卫意识——它曾是 20 世纪上半叶无处不在的推动力——不仅已消退迟暮,还达至委顿消沉之极。既然艺术中长久以来一切可能性都被尝试过了,“进步”这一理念也就丧失了意义。艺术发展逻辑里的前进模式不再成立,而是沦为陈词滥调。所有看似革新之举,旋即沉入多此一

举的熔炉里,暴露为对“已曾有过”的作品的诠释。

这就说明,为何各种有约束力的风格规范和内涵丰富的“主义”丧失殆尽。越界反倒被宣称为救命稻草,继而被顶礼膜拜,诸多越界跨向日常文化、科学和新媒介,表现为对平凡之物的关注和对媚俗现象的重视。说到底,一切皆可艺术,只要用相应的眼光去看它就行。这也说明为何艺术家——搞艺术的人——的地位转变了,他们纷纷涌向前台。如今,说到底更多的是活跃于国际舞台的艺术家的态度及其策略已形成机制,并确定着艺术在市场上的定位。当然,艺术家之前也是艺术创作过程中的主要因素。不过,他同时——不论他是否愿意——还融入于某种语境和期待阈中,而这是社会或至少某个小团体(例如他所属的艺术家集体)所加诸于他的,从形式上往往表现为预先设定的某种风格倾向和类型。自二战以来,有一个现象越来越盛,从后现代起在当代艺术中更是无不如此,即单个艺术家完全只代表他自己的“风格”(建筑中稍有例外),在由这些定点组合而成的“点彩画”般的艺术世界里,他们的创造性成就是风格单子。因此,我们认为有必要从结构上偏离之前艺术时期的各卷,不再将最重要的艺术家——他们公开展现其个人风格——的生平置于以传统方式介绍的各艺术时期概览之后,而是以实验型艺术家个人所提供的个案为中心来展现较近的和当代的艺术时期。本书第一部分,即绘画—雕塑—实物—装置,由乌尔里希·莱瑟尔所写;第二部分,即建筑,由诺伯特·沃尔夫所撰。

乌尔里希·莱瑟尔 诺伯特·沃尔夫

目 录

前 言 1

第一部分 绘画—雕塑—实物—装置

导 论 3

现代和后现代的定位 5

后现代的“怎么都行” 8

意识到艺术的一个终结 9

杜尚效应 11

作为艺术指称模式的身体 13

媒介时代的艺术 15

抽象主义成为国际风格 17

攻击性和内在性 20

杰克逊·波洛克 21

沃尔斯 23

雕塑中的边界行走者 26

阿尔贝托·贾科梅蒂 26

亨利·摩尔 28

亚历山大·考尔德 29

纽约画派的纯粹主义者 31

伴以身体动作的抽象表现主义 35

威廉·德·库宁 35

罗伯特·马瑟韦尔 36

弗兰茨·克兰 38

色域绘画 38

克莱福特·斯蒂尔 39

伯奈特·纽曼 40

马克·罗斯科 42

约瑟夫·阿尔贝斯 43

海伦·弗兰肯塞勒和纽约画派的末代 44

肯尼斯·诺兰 45

莫里斯·路易斯 45

弗兰克·斯特拉 45

阿德·莱因哈特 46

欧洲的不定形艺术 49

原生艺术、斑点派、另类艺术 51

让·杜布菲 53

让·福特里埃 55

艺术团体“眼镜蛇” 55

材料试验 56

安东尼·塔皮埃斯 57

阿尔贝托·布里 58

抽象与身体动作 58

艾米里欧·维多瓦 60

安东尼奥·绍拉 60

暗码与符号 61

亨利·米肖 62

汉斯·哈通 62

现实与对艺术的感知 65

越界——走向实物 67

罗伯特·劳申伯格 68

贾思培·琼斯 69

新的视觉现实：自然、光线、运动、非物质化 71

卢齐欧·封塔纳 71

艺术团体“零社”及动态扩张 73

伊夫·克莱因 76

皮耶罗·曼佐尼 79

新写实主义与现成品原则 80

阿尔芒 81

让·丁格利 82

妮基·德·桑法勒 83

丹尼尔·斯波利 84

波普艺术——平凡之物的启示 85

波普的摇篮——英国的“独立小组” 87

英美的波普艺术 88

理查德·汉密尔顿 91

艾伦·琼斯 92

汤姆·韦瑟尔曼 92

安迪·沃霍尔 93

罗伊·利希滕斯坦 96

克莱斯·奥登伯格 99

极简艺术——关于中立的幻象 101

唐纳德·贾德 102

卡尔·安德烈 104

丹·弗雷文 104

索尔·列·韦特 105

观念艺术 106

从“艺术与语言”到珍妮·霍尔策 108

约瑟夫·科苏斯 112

马塞尔·布达埃尔 114

艺术与生活——关于行动主义(第二轮)现代艺术 119

偶发艺术、事件艺术、行为艺术 121

“具体”美术协会 123

激流艺术 124

约瑟夫·博伊斯 126

行为艺术、身体艺术及其借助媒介的排演 132

瓦莉·艾斯波尔 133

维也纳行动派 134

维托·阿肯锡 135

克里斯·伯登 137

吉娜·佩恩 138

于尔根·克劳克 139

作为行为艺术者的观者——闭路装置 141

布鲁斯·瑙曼 141

丹·格拉汉姆 145

后现代的新自由：“当姿态成为形式” 149

地景艺术 152

罗伯特·史密森 154

瓦尔特·德·玛利亚 156

迈克尔·海泽 157

克里斯托和珍妮-克劳德 158

贫穷艺术 161

罗伯特·莫里斯 163

雅尼斯·库奈里斯 164

米开朗琪罗·毕斯托雷托 166

马里奥·梅茨 167

痕迹保留——后现代的模拟与媒介批评 169

安妮和佩特里克·普瓦里埃 170

尼克劳斯·朗 170

约亨·格尔茨 171

克里斯蒂安·波尔坦斯基 174

媒介取向与对现代主义的修正 177

介于现代与后现代之间的绘画 183

格尔哈特·里希特 183

西格玛尔·波尔克 186

格奥尔格·巴塞利兹 188

安塞姆·基弗 192

摄影而非绘画 195

贝恩特和希拉·贝歇尔 197

贝歇尔学派 198

杰夫·沃尔 200

现实与虚拟性——显示器图像与影像投影 202

白南准 205

比尔·维奥拉 208

第二部分 建筑

1945 年至今的城市规划 213

各种范式 219

永远年轻的父亲形象：菲利普·约翰逊 221

玻璃住宅 222

美国电讯公司总部大楼 224

“白色派”与“灰色派” 225

“白色派” 225

理查德·迈耶与新和谐市展示及旅游资料馆 226

“灰色派” 228

断裂与延续 231

国际化风格与有机建筑 234

瓦尔特·格罗皮乌斯、路德维希·密斯·凡德罗、勒·柯布西耶、弗兰克·

劳埃德·莱特 234

阿尔瓦·阿尔托、胡戈·哈林 236

在功能性典雅与居住集装箱之间：五六十年代 237

“住宅案例研究计划”：查尔斯·伊姆斯和理查德·纽特拉 237

工业思维方式的机遇与困境 238

粗野主义：从勒·柯布西耶到路易斯·I. 康 241

混凝土的表现性 243

埃罗·沙里宁、皮埃尔·路易吉·纳尔维、汉斯·夏隆、约恩·伍重 243

理性建筑 247

阿尔多·罗西与柏林科赫街的集合式住宅 250

其他理性主义建筑师和提契诺学派 252

后现代……尚无终结 255

无所顾忌的征引和摩尔的意大利广场 259

罗伯特·文丘里：凡娜·文丘里住宅 260

林林总总的可能性 262

博物馆——对体验型文化的导演效果 265

汉斯·霍莱因：位于门兴格拉德巴赫的修士山博物馆 266

詹姆斯·斯特林：位于斯图加特的州立新美术馆 268

持续的陪伴者：高技派建筑 271

开放结构与帐篷屋顶 273

弗雷·奥托、丹下健三、君特·贝尼施 274

建筑物机器和成形为建筑的科幻 275

理查德·罗杰斯和伦佐·皮亚诺：巴黎蓬皮杜国家艺术文化中心 275

诺曼·福斯特：香港汇丰银行总部 278

技术癖的诙谐 280

古斯塔夫·佩茨尔、尼古拉斯·格里姆肖、圣地亚哥·卡拉特拉瓦 280

解构主义 283

介于波普与建筑之间：塞特小组 285

领军人物及其典型建筑 286

君特·贝尼施、雷姆·库尔哈斯、伯纳德·屈米、扎哈·M. 哈迪德、

蓝天组 287

弗兰克·O. 盖瑞：位于毕尔巴鄂的古根海姆博物馆 289

丹尼尔·里伯斯金：柏林犹太博物馆 292

一种展望 295

参考资料 297

附 录 309

参考文献 311

人名索引 317

作者简介 337

译后记 339

第一部分

绘画—雕塑—实物—装置

导 论

“房子如果是现代主义的房子——可以期望它有什么样的门环？房子本身建筑于理念之上，一定不同凡响，尽管邻居不断变换。房子里有达达主义的厨房、超现实主义的阁楼、乌托邦式的游艺室、为批评家准备的饭厅、干干净净并且灯光明亮、所陈列展品尽可能美轮美奂的走廊、为些许圣像而安置的射灯、一间供自杀用的小屋、宽敞的储藏室、简陋的地下室、流浪汉似地横七竖八躺着的搁浅项目。我们听见表现主义者在大力撞门，超现实主义在神秘地叩门，写实主义者出现在送货者走的入口处，达达主义者在锯断后门。尤其特别的是抽象主义者的一次性敲门。清晰可辨的是历史强制性的毫不含糊的敲门声，它震撼了整座房子。”^①

这是布莱恩·奥多尔蒂——这位在美国任教的艺术评论家和艺术家，自70年代起托名佩特里克·爱尔兰(Patrick Ireland)展出自己的作品——在一篇散文里描绘的景象，它很美，昭示出以认识实证主义方式接近现代艺术的可能性。的确，今天以历史距离来回望，20世纪上半叶现代艺术的发展可以相当系统地通过各种主义和前卫流派的成就来描述。对于二战之后的时段却难以这样做，因为它作为时期而言猛烈抗拒分门别类式的梳理。可设想的标尺或许是上文提到的历史强制性，即造型艺术在其各类别之内的发展。至于说到传统分类法——绘画、雕刻和雕塑，这些类别变化的内在逻辑在60年代初中断。各类别本身开始土崩瓦解。绘画、实物与雕塑之间的类别界限不断被混淆、被质疑、最后被否定，狭义和标准意义上的雕塑——按照传统定义即从原材料“取走拿掉”——可以说已不复存在。

18

^① Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum*. In: *Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik*. Hrsg. von Wolfgang Kemp und Gunter Schweikhart. Heft 3. 1982. S. 35.

我们处于“后历史”(Posthistoire;阿尔诺德·盖伦^①, Arnold Gehlen)的丛林中,或言之,无论艺术家还是观众都在按 20 世纪上半叶留下的规矩采取折中主义做法。各种风格走马灯似地不断变换,这以前卫方式在二战前的绘画这一媒介中表现得尤为突出,从野兽派到立体主义和未来主义,从表现主义到抽象主义,从达达主义到超现实主义、至上主义和构成主义,继而重新回到写实主义和抽象主义,形式上的解决方式越来越极端化,这表达出乌托邦式理想主义的艺术主张和充满精神内涵的世界构想。不过,它的繁荣只能持续到架上绘画(Tafelbild)这一媒介仍完好无损之时,而且,按照美学观点和理论构想所进行的形式上的激进化趋势尚且是一条可行(或多或少有效)和不步人后尘的道路。可是,在形式范式多样化的魔力笼罩之下,另一种意识形态在 50 年代中期渐渐深入人心,它试图摆脱形式跨栏跳的角逐,导致现代主义美学丧失根基。一些影响深远的导火索行动来自纽约、巴黎和杜塞尔多夫,创作者是杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)、罗伯特·劳申伯格(Robert Rauschenberg)、贾思培·琼斯(Jasper Johns)、伊夫·克莱因(Yves Klein)和约瑟夫·博伊斯(Joseph Beuys),如今他们都成了神话,可与 20 世纪最受推崇的两位艺术巨星相比,即天才艺术家帕布罗·毕加索(Pablo Picasso)和在艺术的思想世界里始终存在的马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)。

二战之后,绘画及其忠实伙伴和同谋——虚构——撤退到了最后一块可信的地盘:抽象主义。它的两种画法,即斑点派(Tachismus)和不定形艺术(Informel),在欧洲大获成功,抽象表现主义(der abstrakte Expressionismus)在美国独占鳌头。在将近十年时间里,艺术家继续尝试绘画这一媒介的新的表达可能性,直至这一艺术类别开始土崩瓦解。被称作“纽约画派”(New York School)的代表艺术家所引领的发展仿佛一场徒劳的垂死挣扎,当此挣扎之际,架上绘画再次探究其可能性的极致,最终还是被实物所取代。这一发展的各阶段始于杰克逊·波洛克突破画框的行动绘画(Action Painting)——他

^① 阿尔诺德·盖伦(1904—1976):德国哲学家和社会学家,哲学人类学的主要代表。他在发表于 1961 年的文章《关于文化结晶》(Über kulturelle Kristallisation)中提出了“后历史”这一概念。——译者注

把行动主义带入到绘画,经由贾思培·琼斯的美国图像(《国旗》, *Flags* 和《射击靶》, *Targets*),直至罗伯特·劳申伯格的保留为白色的画布(《白色画》, *White Paintings*, 1951),阿德·莱因哈特(Ad Reinhardt)的《黑色画》(*Black Paintings*)里的黑色画面和弗兰克·斯特拉(Frank Stella)的成形画布(Shaped canvases)。虚构这一在绘画作品中一直必不可缺的定语被推翻,感知的视觉确定性被质疑,这一切可用弗兰克·斯特拉后来的一句精辟的双关语来概括:“你看到的就是你所看到的(what you see is what you see)。”

雕塑也被重新定义。日常生活用品被重新发现,现成品(Ready-made)和拾来物(Objet trouve)在美国以及欧洲迎来了第二度繁荣。就艺术概念而言,观者必须会脑筋急转弯。新写实主义(Nouveau Realisme)的代表艺术家将“新写实主义的艺术垃圾堆”(彼得·乌斯, Beat Wyss)横亘于观者眼前,动态艺术(Kinetische Kunst)和光效应艺术(Op Art)引发对雕塑的别样观看方式。在地景艺术(Land Art)中,艺术在雕塑般的作品空间里赢得了新维度,激流派(Fluxus)则走上街头,与关于创造性的传统观念一刀两断。约翰·凯奇(John Cage)和艾伦·卡普洛(Allan Kaprow)已率风气之先,将艺术引上通感之路,偶发艺术(Happening)应运而生,行为艺术(Performance)接踵而至,它将身体作为挑衅性的媒介来加以排演,以达成充满艺术性的自我表现和苦行做法。

艺术这一错综复杂的架构如今活跃于所有类别界定的彼岸,并不断发展出新策略,推翻关于高雅艺术的传统观念。极简主义(Minimal Art)和波普艺术(Pop Art)提供了好几种严谨并极具穿透力的方案,两者的目的都在于重新激发已陷入窠臼的感知运作机制,挖掘出我们日常生活意识中业已被掩埋的沟壑。唐纳德·贾德(Donald Judd)可谓极简主义艺术家中最严谨的纯粹主义者,他将完全雷同的建筑体量做序列排列,颠覆了“表现”和“建构”这类主导观念,从而取缔了雕塑里的最后一丝错觉感。英美的波普艺术——安迪·沃霍尔(Andy Warhol)是该领域的明星——在手法上虽较含蓄,但其革命的锋芒却并不亚于此,它以通俗世界为对象,复制广告产品及消费和媒体世界中的俗套,让人难以分清这究竟是一本正经的诠释,还是含讥带讽的拿来主义。将平凡之物艺术化是出奇制胜的一招,使得元气大伤的具象绘画重新被广为接受。

20

21

倘若要概述 50 年代及 60 年代初的艺术发展趋势,所必然涉及的各种艺术现象对艺术之成其为艺术及其美学主旨进行反思,摧毁了艺术观赏所独具和惯用的范畴及其表意性,将这些范畴扯齐拉平,继而又赋予它们以新内容。关于艺术的思考总是“若即若离”(quantelt)——在此征引维莱姆·弗卢瑟^①(Vilém Flusser)的术语,即犹如理论物理中众所周知的基本粒子,虽然始终围绕着传统的规范观念旋转,却是为了渐渐与之脱离。由此而最终形成的策略和立场完全颠覆了按风格和类别的划分法、这两者的机械分类以及艺术史自乔尔乔·瓦萨里^②(Giorgio Vasari)起一直采用的进步模式。这一发展在 60 年代中期体现得最为明显:观念艺术(Concept Art)出现,这种艺术形式完全舍弃实物,变得非物质化,例如在艺术团体“艺术与语言”(Art & Language)或丹·格拉汉姆(Dan Graham)的创作中,作品纯粹以文本、记谱法的形式出现。由此可见,“若即若离”还可以是概念性质的,当然,这并没有剥夺艺术造型(Kunstwollen^③)的“我一无所知”(je ne sais quoi)状态,即超出直观或概念维度的特质。

后现代的“怎么都行”

22 “怎么都行”(Anything goes, 保罗·费耶阿本德^④, Paul Feyerabend),莫非这就是继现代主义前卫艺术运动之后的历史强制性? 后现代的多元化主旨立即让人想到约瑟夫·博伊斯的名言,即“人人都是艺术家”,或是沃尔夫·福斯特尔(Wolf Vostell)与之相对应的激流派口号:艺术即生活——生

① 维莱姆·弗卢瑟(1920—1991):出生于捷克的传播学家和媒体哲学家。——译者注

② 乔尔乔·瓦萨里(1511—1574):意大利艺术家和艺术史学家,1550 年发表第一部《意大利艺术名家人传》,被称为第一位艺术史学家。——译者注

③ Kunstwollen 字面意为艺术意志,这一艺术史概念于 1856 年由德国考古学家海因里希·布伦(Heinrich Brunn)提出,指各历史时期美学造型的特征及局限。——译者注

④ 保罗·费耶阿本德(1924—1994):出生于奥地利的科学哲学家,曾任加州贝克莱分校教授。代表作《反对方法》(1975)、《自由社会中的科学》(1978)和《告别理性》(1987)。“怎么都行”是他在其著作《反对方法》中提出的主要观点。——译者注

活即艺术。博伊斯还高举新的信念之语：“一切都是雕塑。”这里的“一切”说到底甚至包括理念。由此应该或可得出的美学结论，即“一切皆艺术”，成了人们对于后现代美学状况的普遍印象，这一印象肯定被曲解了，不过的确很糟糕。

“后现代”(Postmoderne)这一概念如今已成了口头禅，尽管人们并不能确切地说出它究竟为何意。问题在于，必须将这一现象本身、与之相关的多种特质和时期界定这三者区分开来。笼统而言，“后现代”概念这一现象本身主张多样性，不容许排他性诉求，拒斥普适性诉求。其内涵及意义在不同的学科领域和阐释中却往往大相径庭，其科学理论的出处当然亦如是。本书只关注作为时期概念的“后现代”，专指造型艺术，符合以下前提：“它[后现代，作者按]抛弃了诸如翻倍、革新、赶追和超越之类的意识形态，各种主义的动力学及其加速度。”^①现代艺术虽然仍在继续，其中的现代主义元素却被摒弃。以此划定的时间框架肇始于 60 年代中期，当此之际，艺术摆脱了其类别划分的桎梏，其新开端始于一个休止符，正如海因里希·科洛茨(Heinrich Klotz)所说——他也没有给出这一开端的确切时刻：“这是恍悟艺术之终结后的艺术！”

意识到艺术的一个终结

说起艺术之终结，大家会想到，这次是绘画首当其冲地被发难了。60 年代，妮基·德·桑法勒(Niki de Saint Phalle)在作品《射击画》(*Tirs*)中用步枪将装点画布的颜料袋击破。她认为这样的行动是解放之举，并谈到重生的魅力：“瞄准！开枪！红、黄、蓝——油画在哭，油画死了。我击毙了它。它重获新生。一场没有牺牲者的战争。”

阿德·莱因哈特的宣称不仅仅是噱头而已：“我正在画人所能画的最后几幅画。”莱因哈特被称为“黑修士”，属于纽约画派的末代，他不仅毕生都在

① Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, 1987. S. 6. 参见 Rainer Metzger: *Dan Graham. Kunst in der Postmoderne*. Köln, 1994. S. 20.

二十世纪西方艺术史·下卷

抗拒该画派在艺术市场上的迅速成名,而且始终以艺术教条主义者的态度嘲讽和批评性地质疑同仁的作品。然而,恰恰是他最具纲领性地提出了纽约画派的宗旨,即与所有强调主观的风格和一切已曾有过的作品相决裂。这涉及可见于绘画中的现象,该现象是对表达方式山穷水尽的回应,1966年,观念艺术家兼地景艺术家罗伯特·史密森(Robert Smithson)将表达方式的衰竭状态与自然科学概念“熵”(Entropie)——自然法则所决定的秩序之衰落——相联系,这一概念旋即成为关于当代美学状况的比喻。19世纪巴尔扎克的长篇小说《无人知道的杰作》^①(*Le chef-d'œuvre inconnu*)中的画家弗伦霍夫徒劳地探求完美杰作而陷入崩溃,这样的上下求索在20世纪被各种策略所取代,这些策略致力于否定传统的审美价值概念。主角曾经是、现在仍是马塞尔·杜尚。他通过发明现成品而昭显于世的是:只要宣称什么是艺术,它就成了艺术。在今天看来,他的作品是编排得完美而睿智的拒斥方案,该方案不断探究艺术之潜在可能性的框架,并一再“玩”出新型的艺术接受方式。杜尚很长一段时间不问艺术,转而下象棋,以便——诚如迈克尔·威泽尔(Michael Wetzell)所述——“将艺术的失败(*échec de l'art*)这个词调侃式地颠倒为象棋的艺术(*l'art des échecs*)这一毕生之所为”,他每每在艺术,也就是艺术接受,快要追赶上他时就抢先一步,采取更高妙的新招来挫败这样的企图。为了防止作品又重新被赋予灵韵(Aura),尤其是现成品被审美化,他在40年代就以《箱中之盒》(*boîtes-en-valise*)的形式将自己的所有作品制作成微缩复制品,这个小博物馆陈列着他毕生之作的复制品,它们全都被放在一个盒子里,这就又重新剥夺了作品的灵韵价值。由此可见,敲门声,即历史必然性——布莱恩·奥多尔蒂以此比喻现代艺术的状况——在五六十年代仍然藏而不露并具颠覆性。杜尚的艺术向来浸透着末世氛围,而正因为它始终以把明摆出来的虚无主义和艺术与非艺术之间的无差异为旗号,从而启发艺术转向进步终结的时代,这意味着新的开始,即便伴随这一新开端的是刺耳的嘲讽之声。

二战后的现代艺术首先追问的是艺术家个人的主观表达。例如罗伯

^① 指巴尔扎克的短篇小说《无人知道的杰作》(1831),不是长篇小说,文中有误。——译者注

特·劳申伯格的做法就很说明问题,他于1953年将威廉·德·库宁——当时的抽象表现主义领袖——的一幅素描用橡皮擦擦掉,以《被擦掉的德·库宁素描》(*Erased De Kooning Drawing*)为标题展出。在欧洲也有类似的艺术行动。乔治·马修(Georges Mathieu)在观众面前制作抽象速写绘画,让·丁格利(Jean Tinguily)鼓捣出了制图机。表现行动主义的创作过程才刚由波洛克引发,艺术家神话才刚由他(及印刷媒体)被重塑辉煌,就从背后又遭袭击并被弃如敝屣。就此而言,皮耶罗·曼佐尼(Piero Manzoni)的作品《100%纯艺术家粪便》(*Merda d'Artista*, 1961)的讽刺性可谓登峰造极。他将自己的粪便装进小罐头盒里,干净雅致地写上标签,每克售价与黄金等值。几乎与此同时,伊夫·克莱因将蓝色天空宣告为他的第一幅单色画(Monochrom),自称已于1949年在一次仪式行为中在蓝天上签名并已将其占为己有。1958年,他在巴黎的伊丽丝·克蕾画廊(Iris Clert)的展览“空”(Le Vide)中展出空空如也的画廊四壁。阿尔芒(Arman)的做法恰好相反,他用艺术垃圾将展览空间塞得满到了天花板(《满》, *Le Plein*, 1960)。克莱斯·奥登伯格(Claes Oldenburg)也制作了垃圾雕塑,后来将自己的工作室变成了商店画廊,以讽刺博物馆的展览机制,他把拾来物和仿造的消费品陈列于靠墙而立的货架上,招徕观者购买。

如此这般的挑衅甚至怪诞的艺术行动不胜枚举。60年代,更是有越来越多的艺术家偏离现代艺术航道。所有这些艺术方向的共同点在于渴望并意识到有必要对艺术进行重新定位。这开启了通向艺术这一现象的别样路径,就在人们面对艺术的无所定义想要画上句号时,观者骤然发现自己是真正使艺术得以凸显真实的力量。

26

杜尚效应

或言之:“倘若艺术家太爱搞笑”(罗伯特·戈恩哈特,Robert Gernhardt)。彼得·乌斯在其著作《艺术意志》(*Der Wille zur Kunst*)中指出战后现代艺术

的一个重要变化：“对于经典现代艺术的救赎事业，战后艺术家们只是效仿其形式，其中的精神语境却蒸发掉了。”乌斯以此暗示，艺术必须创造崭新的话语。诸如构造主义、未来主义、达达主义和超现实主义所提供的世界构想都已过时。艺术逃遁到了其自我指称中，说得确切些，它探讨并追问自身由艺术所确定的表意性，直至它重又开始寻求新的神话——这在约瑟夫·博伊斯或伊夫·克莱因的创作中可见一斑。因此，从绘画到雕塑实物的这一简化进程就是必然趋势，雕塑的审美普遍化倾向亦如此，它以新写实主义者对实物的膜拜为肇端。用乌斯的话说就是：“玩笑原本与造福人类的框架格格不入，如今却在艺术中蔓延开来。音乐家、作家、艺术家和艺术史研究者欢庆着达达主义的复兴。马塞尔·杜尚走出被人遗忘的角落，一跃成为战后一手遮天的艺术先知。”^①将战后现代艺术比作“用玩笑沏的一壶达达主义新茶”，这种说法虽不乏针砭之意，却与文化悲观主义无涉，而是准确描述了伴随着价值和范畴的丧失而出现的局面。由偶发艺术、激浪派和行为艺术加诸于观者的扩大了的艺术概念，既释放出了巨大的创造性，又剥夺了艺术接受者的参照系。艺术家本人及其策略日益引人注目，作为作品的艺术品反倒退居次要地位。关于艺术自我定位的理论随之成为热点话题。

乌斯谈到玩笑，罗伯特·戈恩哈特笔下的当代艺术则令人捧腹。他发表于1999年的著作《最后一位素描画师》(Der letzte Zeichner)是一部关于艺术和漫画的散文集，这本书的第一章构想出造型艺术终结时的悲剧性场景，具体通过一位虚构的老画师的视角，他对弟子安东尼奥描述了艺术令人扼腕叹息的状况。这则短篇小说风趣而又充满辛辣的讽刺，是针对当代艺术及艺术批评中的不专不精谱写的一曲挽歌。戈恩哈特苦涩而又让人忍俊不禁的作品以及他对20世纪艺术的观察恰恰源于造型艺术的扩界并试图与之抗衡，或如他所说的“边界模糊”，而这正是这个世纪艺术的本质所在。戈恩哈特借老画师形象所表露的两个主要不满很说明问题。一个是关于“扩大了的艺术概念”的合法性，这个概念“让人以为造型艺术之前一直是狭隘概念的牺牲品

① Beat Wyss: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996. S. 251.

似的”；另一个是针对杜尚效应，即日常之物的所向披靡，它在世纪初闯入艺术世界，尽管这种艺术妙招如今年事已高，其衍生现象却仍经久不衰。维尔纳·施辟斯(Werner Spies)称之为“现成品这一祸害”。与此相似，戈恩哈特觉得仿佛置身于艺术“游乐园”，“审美体验或至少智性愉悦”都已变得无足轻重，而是只需“调动情绪和激发情感”，似乎连最简单的类比关系和最拙劣的文字游戏都足以让观者心满意足，或者仍按他的表述，这是从“阿姆斯特丹国立博物馆到逗乐博物馆”(Rijksmuseum ins Reizmuseum)的大滑坡。

其实戈恩哈特也很明白，艺术中的这些变化为何曾经和仍然层出不穷：素描艺术的消泯——这让他很心痛——和沦为落伍手工艺的摹仿艺术说到底还是美学问题，按照此美学无法再把握和理解艺术，艺术也抗拒这种美学所做出的诠释。戈恩哈特所哀悼怀念的是使用传统语言的艺术。正如提艾利·德·杜维(Thierry de Duve)所言，现代艺术提出的问题却不再是“什么是美？”，而是“什么使艺术成其为艺术？”当代艺术中尽管仍存在美、真、和谐或惟妙惟肖，但它们不再是大一统的范畴。1963年，罗伯特·莫里斯(Robert Morris)一语道破了艺术对美学的不断攻击，他的《关于审美撤出的声明》(Statement of Aesthetic Withdrawal)是由打字机写成并经公证的文件，包括下述声明：“被签字者……剥夺了上述建构的任何审美价值及内涵”。

作为艺术指称模式的身体

29

50年代，伊夫·克莱因、杰克逊·波洛克、约翰·凯奇和“具体”美术协会(Gutai-Gruppe)为美学的新形式开辟了道路。不再是作品的最终形式，而是其创作过程成了关注焦点。诸如偶发艺术和事件艺术(Event)的艺术形式渐渐形成一以贯之、影响深远的发展潮流，为将艺术从所有传统美学观念中解放出来推波助澜。行为艺术、身体艺术和观念艺术寻求着新的表达可能性。如果把贾思培·琼斯更早些时候创作的《图像》(Icons)作为标尺的话，雅尼斯·库奈里斯(Jannis Kounellis)于1958年所作的字母画乍一看并非惊人之

举。库奈里斯却还在画上添了一句注脚,即他的画应该被唱出来。他这样解释道:“我一边画画一边唱着歌。我唱了我的画。这可以被视为我对不定形艺术的超越,同时也是我的第一件行为艺术作品。”^①吉姆·戴因(Jim Dine)于1960年创作的行为艺术作品《微笑的工人》(*The smiling workman*)产生于同一语境,他身着画家工作服,把脸涂抹得通红,在一大张挂起的纸上写下“我爱我正在做的”(I love what I'm doing),喝下一桶颜料(番茄汁),把两桶颜料泼到身上,接着纵身一跃,飞穿过画布。

如果说,在绘画面临重重危机的背景下,库奈里斯和迪恩满含讽刺的毁像姿态尚且算得上前卫,那么,到了60年代末和70年代,对画作、题材及画布的比喻性或实实在在的攻击差不多已过气。就在这时,艺术家的身体成了新的媒介和指称模式,得到操练并被派上用场了。至于有时颇让人反胃的身体试验——比如维托·阿肯锡(Vito Acconci)、奥兰兰(Orlan)、于尔根·克劳克(Jürgen Klauke)、乌兰和阿布拉莫维奇(Ulay & Abramovic)的作品——是否具有很高的艺术价值,姑且存而不论。将身体和心灵之痛苦转换为艺术语言,这种创作倾向始终有一个问题,即能否将诸如此类的作品融入到艺术这一“完好世界”。如果说达达主义艺术家们骑在艺术背上的激进花哨的行动尚能算作“玩笑”,那么,一旦这种玩笑突变为当真的现场体验,它所引起的观者反应想必就不只是茫然不解或坚决反对,就连艺术的合法性也会引起争议。一旦越出戏剧演导的模拟范围,就冲破了观者的期待阈,即以虚构为主臬并意欲将生活隔离于艺术之外。在这类挑衅性行为中,极具代表性的是维也纳行动派在60年代组织的行为艺术(赫尔曼·尼茨, Herrmann Nitsch、奥托·米尔, Otto Mühl、君特·布鲁斯, Günter Brus、鲁道夫·施瓦茨克格勒尔, Rudolf Schwarzkogler)或是克里斯·伯登(Chris Burden)在70年代的艺术行动,一位不断“玩儿命者”,他让自己中弹、被关禁闭或与世隔绝,观者眼睁睁看着他身陷险境。与此同时,艺术接受者不可能长时间袖手旁观,而是被卷进去,这也往往正中行为艺术的下怀。据报道,玛莉娜·阿布拉莫维奇

^① Paul Schimmel/Peter Noever (Hrsg.): *Out of actions: zwischen Performance und Objekt 1949-1979*. Ostfildern 1998. S. 49.

(Marina Abramovic)的一次艺术行为(《韵律 O》, *Rhythm O*, 那不勒斯, 1974)陷入了失控状态, 因为阿布拉莫维奇整整六个小时完全被动和无意志地任由观众发落, 他们可以对她为所欲为。最后的局面是由她的攻击者和保护者组成的两派互相斗殴。

尽管这类过激事件时有发生, 不能忘记的是, 处于偶发艺术和激浪派引力场中的行为艺术将社会、政治和文化批评的诉求写在身体上, 从根本上改变了对艺术的接受态度, 即便有些艺术家做得有些过火。还可以注意到的发展态势是, 在七八十年代, 通过摄影或借助影像的媒介演导越来越成为大势所趋, 行为艺术也因此摆脱了之前显得颇为戏剧化的孤立状态。针对身体临界体验的艺术方案或对感官的折磨虽然继续存在, 不过暂且可以断定的是, 借助媒介的间接展示对艺术接受者来说倒还可承受。而艺术家有意以此作为检验观者道德仲裁机制的试金石, 这成了通过媒介展现的行为艺术的重要组成部分。

强化人们对意识的体验或引起人们对身心体验的关注, 这是布鲁斯·瑙曼(Bruce Nauman)、丹·格拉汉姆或者克里斯·布登在 60 年代末和 70 年代所采用并在闭路装置(Closed-circuit-Installation)中所实践的方案。尤其是反叛性和社会批判性的特质至关重要, 似欲取代美学范畴。这类艺术方案捉弄着我们的视觉意识, 是一种新艺术的开端, 这种艺术不再纠结于美学问题, 而是关注沟通和历史层面, 并通过将体验内容做异化甚或变态化处理来加以形象展现。

媒介时代的艺术

尽管后现代的艺术林林总总, 艺术哲学家提艾利·德·杜维仍试图为艺术下一个新定义: “艺术就是本名! 这个理论定义是能给‘艺术’这个词下的唯一定义。这样我们就有了极其简单而又太过单薄的理论。”^①德·杜维的这

① Thierry de Duve: *Kant nach Duchamp. Texte zur Kunst*. Hrsg. v. d. Galerie van de Loo, Bd. 4. München 1993. S. 54.

句话是对以下现象的回应,即八九十年代似乎一切都被接受:新风格涌现,个人神话赢得地盘,现代艺术和第二轮现代艺术的所有典藏在有时用心险恶的似曾相识(Déjà-vu)中再次被制作。艺术发展逻辑内的商标之独一无二和前卫主义之潜在可能性都已成城南旧事。回收利用(Recycling)成了文化身份的核心概念。艺术重新被视为已精疲力竭,不过如今附上了时髦词“跨界”(Cross-Over),这种虚弱状态也就得到了默认,这个词宣扬就形式、风格和艺术操作而言的“跨模式开放性”(乌维·M. 施内德,Uwe M. Schneede)。文化机构也强调已往的艺术,高声唤回约瑟夫·博伊斯或马塞尔·布达埃尔(Marcel Broodthaers)或贫穷艺术(Arte povera)的立场。80年代初,绘画已重振山河猛烈发言,由此为将来开启了两个核心的主题圈,即历史与记忆,这两个主题曲十分关键地参与确定了世纪末的艺术局面。这似乎是在预告对传统和想象的回归。这之前的所有从实用和理论角度扩展艺术概念的努力被暂时阻截,摹仿美学重新荣登宝座。又开始讲起了故事,只不过不再只是通过绘画,更多的是借助技术性的图像媒介,比如摄影、电影和影像,这些媒介在90年代出人意料地剧增,到后来重新使绘画这一类别败下阵来。关键词是媒介取向,在此语境中,所有技术和美学的可能性都被充分挖掘,以便能与我们所处的闲暇和文化工业的震撼机制相抗衡。倘若把世界著名博物馆的参观者人数作为衡量标尺,可以断定的是:绝对没有对艺术的丝毫厌倦!机构化了的艺术摩天轮仍在生机勃勃地继续旋转,尽管并没有任何一种主流显身露影。

抽象主义成为国际风格

34

在二战之后的将近 15 年里,抽象主义即便未必是“世界语”——这是维尔纳·哈夫特曼(Werner Haftmann)针对 1959 年卡塞尔第二届文献展(documenta)所言——至少也是对艺术的共同称呼。在巴黎和纽约这两个城市显然形成了第二轮现代艺术的中心。

战前造型艺术的标准是由欧洲和经典现代艺术确立的,该艺术时期的孕育地巴黎可谓前卫文化的代名词。30 年代,另一批艺术家加入到已移居巴黎的前卫艺术圈,他们流亡自德国和苏联的集权专政,这使得巴黎重又成为国际艺术的大熔炉,包豪斯(Bauhaus)的理念、皮特·蒙德里安(Piet Mondrian)与特奥·凡·杜斯堡(Theo van Doesburg)所创立的风格派(De-Stijl-Bewegung)的理念、超现实主义理念以及瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)和保罗·克利(Paul Klee)的遗产在此融汇在一起。

35

关于具象抑或非具象艺术孰先孰后的问题,巴黎画派(École de Paris)主张抽象主义。30 年代,一个关键砝码被抛入天平:“抽象”这一概念被重新确定。瓦西里·康定斯基这位与皮特·蒙德里安齐名的抽象艺术之父在 20 世纪初从物出发,最终实现了色彩和形式的绝对化。如果说,他的创作尚可被视作“将物抽象化”,意即在此过程中不断简化题材,直至它消解于纯粹的形式和色彩价值中,那么如今,这种创作被理解为艺术本身的具体化、真正能表现艺术之真实的形式,不再需要任何与物相关的联想。皮特·蒙德里安已为此打下基础,他将画面严格简化为由色块分割的几何形基本架构。保罗·克利的作品已充分展现出对自然的诗意感受,他的图像世界成为关于这一感受的隐喻,以至于关于具象与非具象的问题纯属多余。通过否定摹仿说,“抽象”这个概念被“具体”所取代。荷兰艺术家特奥·凡·杜斯堡最尖锐地表述了这一观点——他是成立于 1930 年的艺术团体“具体艺术”(Art Concret)的发言者,早在 1917 年就与蒙德里安一起发起了风格派运

动：“当今，艺术形式这一概念和自然形式一样已过时。通过我们对精神形式的建构，纯粹绘画时期初显端倪。这样的绘画是创造性精神的具体化。它是具体的绘画，并非抽象的，因为没有比线条、色彩、画面更具体、更实在的了。”^①

凡·杜斯堡提出的这一艺术纲领在成立于1931年的艺术团体“抽象—创造”(Abstraction-Création)中得到了进一步发展，该团体主张非具象绘画中的几何状、表现性、超现实和抒情演绎，追求艺术手法的自主性，处于抽象主义的边缘地带，被视为创造性思考的纯粹具体化。

这之中有几点纲领性共识十分重要，它们对战后伊始时期的艺术产生了深远影响：抽象的画面语言——在雕塑中亦然——的风格制约性、形式和色彩的自主性；艺术对专注于创作过程的可能性进行反思，对绘画已掌握的手法重新加以考量，以实现创造性，即便这一创造性与主体性无涉。不久之后，这些观念在美国的抽象表现主义艺术中被表现得淋漓尽致，尽管征兆不同，成果也大相径庭。

攻击性和内在性

回顾艺术史，杰克逊·波洛克和沃尔斯(Wols)的重要性不容低估。他们的艺术成就对于战后初期而言堪称楷模，而且他俩——尤其是波洛克——都已成为神话。杰克逊·波洛克与架上绘画传统一刀两断，被奉为行动绘画的奠基者。他逐渐成为美国艺术的领军人物，打破了这之前欧洲文化一直不容置疑的独占鳌头的局面。他那既简单又具革命性的满幅(All-over)和滴画(Dripping)的创作手法改变了关于造型艺术的定义。关键的不再是画的“什么”，即所画内容，而是艺术“怎样”产生。艺术创作的过程性质及与之相应的绘画行为作为自我实现的本真形式开始占据中心位置。艺术评论家哈罗

① Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. I. Ostfildern-Ruit 1998. S. 442.

德·罗森贝格(Harold Rosenberg)提出“行动绘画”这一概念,并视之为美国艺术新的自主独立。

杰克逊·波洛克

杰克逊·波洛克(1912年1月28日生于怀俄明州科迪,1956年8月11日卒于纽约长岛东汉普顿)于1943年左右开始转向表现性的抽象绘画创作。他将画布放在地上,从四面八方作画,通过滴画手法打破了架上绘画的传统规则,成了行动绘画的奠基者。这些没有任何具体表现对象的作品出自泼、溅、喷、洒的创作手法,被视为艺术家心理状态的即兴流露,对纽约画派的抽象表现主义以及五六十年代的欧洲绘画产生了深远影响。波洛克于1956年的猝死早早结束了他的艺术生涯,这一生涯起于40年代中期,被媒体排演得极具公众效应。

37

波洛克在洛杉矶读完大学后,于1929至1931年——继其兄查尔斯之后——拜风景画家托马斯·哈特·本顿(Thomas Hart Benton)为师。他由此接触到墨西哥画家迭戈·里维拉(Diego Rivera)的壁画和何塞·克雷门特·奥罗兹科(José Clemente Orozco)的表现主义艺术。1936年,他在纽约参加墨西哥艺术家大卫·阿尔法罗·西盖罗斯(David Alfaro Siqueiros)的试验性工作小组,掌握了用喷漆手枪和工业颜料作画以及滴洒泼溅的技法。直到1945年,他的绘画仍基本是具象的,所受影响来自帕布洛·毕加索的神话图像世界、印第安人艺术和胡安·米罗(Joan Miró)具有浓厚自动主义色彩的象征主义绘画、超现实主义者安德烈·马松(André Masson)和马克斯·恩斯特(Max Ernst)的作品——他俩40年代活跃于纽约。自1943年起,他逐渐将形体元素逐出画面。他为佩吉·古根海姆(Peggy Guggenheim)创作的油画《壁画》(Mural)——据说是一个晚上一挥而就的——虽仍采用传统创作手法,巨幅画面却已失去囿限性,稠密而抽象的色彩与形式所形成的藤枝缠绕般的图像接近于漫无方向的满幅原则。他在1947至1950年间创作的巨幅滴画对美国 and 欧洲的新一代艺术家产生了巨大影响,并造就了他的名气。绘画行为被诠释为艺术家心理能量的直接释放,绘画本身成为事件。“美国行动画家”

38

(American Action Painters)这一艺术团体找到了主将,他创造了“没有神话内容的神话”(哈罗德·罗森贝格)。

波洛克创作神话的形成是多个因素共同作用的结果。他生活里的阴暗面——严重的心理问题和一再发生的酗酒——并没有毁损这一神话。他的猝死——和明星詹姆斯·迪恩^①(James Dean)一样车祸罹难——将他的生命戏剧转化到艺术成就中。在很早之前,媒体就推动了波洛克在艺术世界的声名鹊起。1949年8月,美国《生活》(Life)杂志问读者:“杰克逊·波洛克,他是美国在世的最伟大艺术家吗?”汉斯·纳马思(Hans Namuth)的摄影作品拍下了创作状态中的艺术家,还有影像记录了行动绘画的创作方式,这都使得波洛克对抽象表现主义的独特贡献登上了报刊的头版头条。一些艺术同仁也将他视为美国画坛的核心人物。在伯奈特·纽曼(Barnett Newman)看来,波洛克为美国艺术摆脱欧洲文化的重负带来了至关重要的推动力。德·库宁认为:“他彻底推翻了我们对于绘画的理解。这之后才又出现新画。”鉴于战后时期对艺术需要新开端的呼声四起,波洛克的作品极具代表性。克莱福特·斯蒂尔(Clifford Still)参观波洛克画室后也认为,他看见的是当时所创作的最深刻的作品。

- 39 波洛克的作品在其同仁眼里为何如此具有本质性呢?满幅和滴画这些形式原则在波洛克自1947年起的创作中表现得淋漓尽致,被视为探求永恒的画面语言时所取得的划时代成就,尽管艺术家汉斯·霍夫曼(Hans Hofmann)、保罗·克利和马克斯·恩斯特已发先声。美国艺术评论家克雷
- 40 门特·格林伯格(Clement Greenberg)的评判一语中的,他从立体主义的画面构图推导出波洛克的满幅画法,并认为,波洛克将这一形式原则极端化和巨幅化,这恰恰成了摆脱欧洲绘画束缚的关键一步,因为欧洲绘画仍坚持错觉感和叙事内容。值得注意的是,直到1950年,波洛克在神作《秋韵:第39号》(Autumn Rhythm: Number 39)、《一:第31号》(One: Number 31)和《第32号》(Number 32)中才过渡到超大尺幅,这些作品不再能从画布边缘来创作,

① 詹姆斯·迪恩(1931—1955):著名美国电影演员,1955年卒于车祸。——译者注

他确实必须在画布上走动,这才真正符合即兴绘画行动的定义和“行动绘画”这一概念。不容否认的是,美国人对这一激进的新开端推崇备至,因为它力图摆脱欧洲传统的束缚并强调美国本土的成就。地域爱国主义并非首要动因。他们的愿望不止于此。这关涉的不啻为针对当代绘画基本问题的一场革命。1949年,罗伯特·马瑟韦尔(Robert Motherwell)指出重新发明绘画之必要,这是在回应战争恐怖之后四处蔓延的意义危机,这一危机不仅使欧洲陷入瘫痪。发源于欧洲的古老神话以及当代艺术中的怀旧主题——它们尤其体现于30年代美国公共事业振兴署(World Progress Administration)所提供的国家资助的艺术方案——也不再合时宜。正如阿道夫·戈特里普(Adolph Gottlieb)所说,抽象主义被视为“我们时代的写实主义”,而这与欧洲的情形相似。另一位美国画家克莱福特·斯蒂尔这样阐述对现代艺术家的要求:“我们现在已没有回头路,必须一以贯之地行动。我们不愿再为古老的神话配图,或以当前题材为自己找栖身之地。艺术家必须对其创作承担全部责任。”^①

如果遵照波洛克于1947至1948年发表的谈话(关于其作品的创作过程),艺术家在其中所下的自我定义完全适用于行动绘画,画布在此成了艺术家的行动域,绘画行为成了戏剧,这出戏“排演于矩形剧场”,创作过程成了“即兴与操控、激情与反思的交相融合”(阿尔民·茨怀特,Armin Zweite)。

沃 尔 斯

沃尔斯原名阿尔弗雷德·奥托·沃尔夫冈·舒尔泽(Alfred Otto Wolfgang Schulze;1913年5月25日生于柏林,1951年9月1日卒于巴黎),堪称不定形艺术的最重要代表之一。他的作品除了自1944年起创作的约50幅油画,还包括近1300幅水彩画、水墨素描及拓版画、书籍插图,后者主要是为安托南·阿尔托(Antonin Artaud)、弗兰茨·卡夫卡(Franz Kafka)、让-保尔·萨特(Jean-Paul Sartre)的作品配的插图。沃尔斯在优渥的中产阶级家庭

^① Thomas Kellein (Hrsg.): *Clyfford Still (1904 - 1980)*. München 1992. S. 153.

中长大,1931年开始参加摄影师的职业培训。他于1932年来到巴黎,以担任德语教师和肖像摄影师谋生,不久后结识了汉斯·阿尔普(Hans Arp)和费尔南德·莱热(Fernand Léger),还有以马克斯·恩斯特和阿尔贝托·贾科梅蒂(Alberto Giacometti)为中心人物的巴黎超现实主义艺术家圈子。沃尔斯多才多艺、写诗作曲,1932年开始画水彩画和墨笔素描,这些作品明显受到超现实主义的影响。由于他在1935年对纳粹国家劳动局的人伍令置之不理,之后在与德国、西班牙和法国机构打交道时一再遇上麻烦。他作为摄影师的成就——1937年,他为世博会效力并首次在巴黎的一个摄影画廊展出作品——却随着战争爆发而彻底被葬送。他在法国被关押14个月后才在他之后的妻子格雷蒂的强烈要求下被释放,他俩在接下来的两年几乎一文不名,蛰居于马赛附近的卡西斯(Cassis)。他开始酗酒。原计划在纽约贝蒂·帕森斯(Betty Parsons)画廊举办的个展由于战争未能实现,尤其是因为法国南部也被德军占领,导致沃尔斯的美国之行受阻。格雷蒂和沃尔斯避居到蒙特利马附近的迪约勒菲(Dieulefit),1944年,他在此创作了第一批油画。战争结束后,沃尔斯与勒内·德劳安(René Drouin)取得联系,德劳安于1947年在巴黎为沃尔斯的40幅油画举办展览,该展览在当时无甚反响,只有几位艺术同仁——例如乔治·马修和阿尔贝托·贾科梅蒂——拍手称好。长期酗酒使沃尔斯陷入孤立,不仅损害他的健康,还给他的婚姻蒙上一层阴影。德劳安画廊关闭后,他的生存问题变得日益尖锐。间或几次参加在巴黎的展出后,沃尔斯于1951年死于肉食中毒。

与波洛克相比,沃尔斯显然是更具悲剧性的人物。他俩都是英年早逝,生前均患抑郁症并酗酒。然而,沃尔斯1951年年仅38岁卒于巴黎时,尚默默无闻,而波洛克在世时已被生活时尚(Life-Style)媒体及他的两位赞助者——画廊老板佩吉·古根海姆和贝蒂·帕森斯——打造成了公众人物。直到1959年的第二届文献展上,沃尔斯才被公众发现,成为中心人物之一,这与波洛克在欧洲的大获成功几乎同时。与对波洛克的接受相似,他的作品也被渲染成了神话。德国艺术史学家维尔纳·哈夫特曼认为,沃尔斯的作品里凝聚了不定形艺术——它是抽象表现主义绘画在欧洲的变异——的最强烈表

达。哈夫特曼的诠释以画家生平为准绳,在他看来,艺术家的生活与创作水乳交融。他在第二届文献展(1959年)展品目录册里关于沃尔斯的文章中写道,这些画作是“从生活鞭打出的伤口流淌出来的”,是“心灵梦幻的隐喻载体”,画面是“写字板,描绘了画家命运的编年史”。43

美国艺术家的抽象表现主义主张将即兴和伴以身体动作的绘画巨幅化,与此相反,沃尔斯创作的则是小幅作品。他在箴言中强调:“手指和手的活动足以表达一切。……如果绘画时不得不[!]抬胳膊,这就已经有太多的虚张声势和体操表演。我可不愿如此。”

沃尔斯被视为战争恐怖刚刚过去之际的重要艺术家之一,他的划时代意义在生前可能只被法国哲学家让-保尔·萨特——他在经济上援助沃尔斯——和画家乔治·马修认识到了,他俩的评论常被摘引,深刻影响了人们对沃尔斯的接受,并为其打上了存在主义的印记,他俩试图以此来诠释他的抽象幻想。1963年,马修这样描述1947年勒内·德劳安画廊里的沃尔斯个展给他留下的印象:“40幅不朽之作!一幅比一幅更具杀伤力、震撼力和血腥气……沃尔斯毁掉了一切……沃尔斯之后,一切都要重新来过。在第一次助跑阶段,沃尔斯横空出世、不可拒斥和毋庸置疑地使用了我们时代的语言手法,并赋予它以最大的强度。更为重要的是,这些表达方式都是他所亲身经历的。沃尔斯用他的生命戏剧、他的血画满了这40张画布。”①

萨特在同年发表的文章中采用了类似的存在主义论调,将沃尔斯与保罗·克利相提并论:“克利是个天使,沃尔斯是个可怜的魔鬼。前者创造或再造了这个世界的奇迹,后者则在这些奇迹中体验到无与伦比的惊悚。”② 44

沃尔斯的图像世界是由状似生物体、超现实和有机体的形状及色彩元素组成的绝妙混合。这些作品之所以接近超现实主义,不仅因为其中难以被辨认的幻象般的形态,绘画过程也昭示出超现实主义的技巧:划痕、拓绘(Frottage)和毛边(Grattage)的效果明显可见,尽管创作过程总体上暧昧不

① Werner Haftmann (Hrsg.): *Wols. Aufzeichnungen-Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen*. Köln 1963. S. 28.

② Werner Haftmann (Hrsg.): *Wols. Aufzeichnungen-Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen*. Köln 1963. S. 34.

明。主导性的创作方式是从画面的一个中心发展出的基本形式,该形式爆发式地向外突进,并伴随着清晰可辨、绘画之手的挥舞所留下的色彩痕迹。他在战后创作于巴黎的油画还因其绘画的丰富性而异彩纷呈。浓密的色团与纤细的色彩细流相交错,具有雕塑感的形状与抹平到画布上的纹理相并列。深深的划痕、绘画之手的挥舞所引发的笔触、细腻的线条架构布满画面,将非真实的实物状态转变为“幽灵般不无联想价值的形体”(卡尔·鲁尔贝格, Karl Ruhrberg),例如《蓝色幻象》(*Das blaue Phantom*, 1951, 布面油画, 73 厘米×60 厘米, 科隆路德维希博物馆)。错觉主义和乌托邦式的印象却基本被覆盖,这是沃尔斯区别于超现实主义并使他成为斑点派“开山鼻祖”的原因(卡尔·鲁尔贝格):绘画之手的挥舞所造就的书法元素使形状和色彩消解在线条、色块和暗码中,主观表达不时充满抑郁地作为图像展现在其中。难怪他的作品被视为是强迫性的,是“爆发性绘画”(维尔纳·哈夫特曼)的范式,它以激进的方式将内在和内心翻向外部,逆转了抽象艺术的建构性遗产,正如萨特将他与克利做比较时所论。即便这种存在主义的视角或许有些言过其实,沃尔斯——和波洛克一样——对战后伊始时期的绘画具有表率作用,因为他虽然坚守架上绘画,却摒弃此媒介中固有的审美范畴,为 50 年代萌发的对艺术新动向的意识开辟了道路。

雕塑中的边界行走者

战后伊始,三位艺术家以其晚期作品再次引起轰动,为雕塑带来了新风采:他们是瑞士艺术家阿尔贝托·贾科梅蒂、英国艺术家亨利·摩尔(Henry Moore)和出生于费城的亚历山大·考尔德(Alexander Calder),而他自 20 年代中期起主要生活在巴黎,此三人在战后均享誉全球,但风格各异。

阿尔贝托·贾科梅蒂

瑞士画家、素描师和雕塑家阿尔贝托·贾科梅蒂(1901 年 10 月 10 日生

于贝尔戈尔地区的施塔姆帕,1966年1月11日卒于库尔)属于现代艺术的经典大师,他的好几件作品成了超现实主义雕塑的核心之作。30年代中期,他与超现实主义及其所痴迷的实物艺术分道扬镳,因为该艺术显然与他的兴趣——重新探究雕塑的可能性——相悖。他后来将自己的超现实主义创作阶段毫不客气地贬称为“手淫”。他自1939年起开始尝试创作小型雕塑。九年后,即1948年,他在纽约的皮埃尔·马蒂斯(Pierre Matisse)画廊展出这一尝试所取得的成果:瘦削的形体元素石笋般拔地而起,极其硕长的古老形体显得瘦骨嶙峋。让-保尔·萨特在为这次展览所写的10页评论中指出,这些形体是战争苦难的余音缭绕下人类图像的范式。让-保尔·萨特的这篇名为《对绝对的寻求》(*Die Suche nach dem Absoluten*)的文章里提出的存在主义阐释其实基于一个质疑,即这个时期的雕塑艺术究竟是否还有意义,这让人想起特奥多尔·W. 阿多诺(Theodor W. Adorno)关于诗歌在奥斯维辛之后的可能性所下的同一判决。^① 萨特对贾科梅蒂却网开一面,在激进的新开端这一律令下救了雕塑艺术一命:“……因为三千年来,雕塑家塑造的无非是些尸体……我们的博物馆里的这群人体在说谎,他们一动不动、目光空洞。他们的胳膊看似在动;其实却只是悬挂在上下之间,被铁棍所支撑;这些僵硬的形式很难将其完全的异质性聚拢到一起……因此一切都得从头再来。”^②

萨特推翻了古希腊古罗马时期的雕塑理想,即它所推崇的摹仿说,所代表的美与和谐。贾科梅蒂反其道而行之,创作出关于存在的暗码,而这是众多同时代人和诠释者对其形体的共识。现代人的无家可归、孤立无依,被抛到已丧失意义的存在中,这不过是其中的几个关键词。其人体其实游移在可再现性及其空间存在的边缘。他们颇具古风的小头颅架在细长的脖子上,使得身体越发显得瘦长。身体外形充斥着骷髅般的形体和几乎无关节的细长四肢,肌肉被简化到生存的最低限度。身体性的极端消减却展现出显著的物质性。让人惊讶的是,破碎破裂、火山坑状的表面赋予了人体以空间中的在

① 指阿多诺于1949年提出的观点:“奥斯维辛之后,写诗是野蛮的。”——译者注

② Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. I. Ostfildern-Ruit 1998. S. 732.

二十世纪西方艺术史·下卷

场性,观者不禁为之所吸引。人体结痂般被撕裂的表面让人不由得想到诸如让·杜布菲(Jean Dubuffet)或安东尼·塔皮埃斯(Antoni Tàpies)的不定形绘画艺术。难怪萨特基于贾科梅蒂雕塑中的直观特质,将之比作“布痕瓦尔德集中营^①里骨瘦如柴的牺牲者”,尽管贾科梅蒂本人未必赞同这种看法,这样的比喻可能更适于热尔梅娜·里希埃(Germaine Richier)差不多与此同时创作的48 作品。她所塑造的人体备受摧残、瘦骨嶙峋并已变得扭曲畸形,与贾科梅蒂的人体不无相似之处,却明确得多地反映了战后时期的大气候和人类已丧失意义的生存这一耻辱性标记。萨特并没有忘记贾科梅蒂的出发点,即他的作品重新表述了雕塑的基本问题:立体感、静力学和占据空间的在场性。

这些人体大多位于沉重的基座上。作品《行走的男人》(*Der gehende Mann*)或《跨步走的男人》(*Der schreitende Mann*)所表现的主题出现在1947至1960年间创作的多件作品中,所展现的身体运动的错觉感无出其右者。人物阔步向前,仿佛正跋涉着穿过空间,却无须脱离基座。而且,人体的位置与观者没有距离。无论观者站在哪个方位,采取哪种视角,几乎都不会影响他对雕塑人体的感知。物质本身仿佛处于消解状态。身体性消泯,在场性留存。飘散的并非人体,而是遍布于形体四周的空间。这些雕塑虽然形式上显得古怪嶙峋,却具有摄人心魄的力量。

亨利·摩尔

与贾科梅蒂的人体——其身体性消泯在突兀的形象中——相对的另一极是亨利·摩尔(1898年7月30日生于约克郡卡斯尔福德,1986年8月31日卒于赫特福德郡马奇哈德姆)的巨型雕塑。纽约现代艺术博物馆(New Yorker Museum of Modern Art)于1946年为他举办了首次回顾展,他和贾科梅蒂一样,在五六十年代赢得了国际声誉。

亨利·摩尔在利兹设计艺术学院(Art School in Leeds)攻读艺术后,接着49 就读于伦敦皇家美术学院(Royal Collage of Art in London),之后留校任教多

^① 布痕瓦尔德(Buchenwald)集中营(1937—1945):纳粹在德国图林根州魏玛附近建立的集中营,德国最早和最大的集中营之一,56.000人在此遇害。——译者注

年,直至1939年战争爆发。作为“官方战争艺术家”(Official War Artist),他创作了政府下达的命题作品(《防空洞素描集》, *Bunkerzeichnungen*),这些作品属于对这一时期最具表现力的见证,他因此赢得了国际上的认可和关注。

自30年代起,“躺着的女人”(*Die Liegende*)成了他的主要题材,他在战后还创作了由两或三部分组成的石块状巨型雕塑,这些作品充分展现了他对古希腊古罗马、古埃及和前哥伦布时期的美洲印第安艺术的精深造诣。在帕布罗·毕加索和亚历山大·阿尔西品科(Alexander Archipenko)的立体主义-超现实主义雕塑以及汉斯·阿尔普的有机流动的生物形体雕塑的影响下,亨利·摩尔找到了自己的鲜明风格,也就是发现了所谓的负面或中空形式。较之于自然原型,他的庞然巨形比较抽象,并具有囊括空间的外壳状造型,人体内部以雕塑形式省略的中空空间作为身体性和物质被感知。他的人体处于非物质性的中空空间与物质性的庞然巨形这两者的交相变换之中。摩尔评论道:“无论不存在的还是存在的,都同样强烈。”雕塑的立面消解于起伏的弧形中,凸显出中空形式这一主题。仿生体肌肉的构造和建构支点从未随之被消解,身体局部的抽象化和不对称造型也并不造成支离破碎。过渡空间始终同声共气,并有助于形体完全充盈于空间。如果说,贾科梅蒂所塑造的形体与古希腊古罗马雕塑的形体理想——身体美和理想状态的肌肉匀称被奉为圭臬——背道而驰,那么,正如曼弗瑞德·施内肯布格(Manfred Schneckenburger)所言,亨利·摩尔使战后现代艺术重新与古典雕塑达成和解。

亚历山大·考尔德

50

亚历山大·考尔德(1898年7月22日生于宾夕法尼亚州劳顿,1976年11月11日卒于纽约)在纽约攻读艺术后,于1926年来到巴黎。他在此创作了第一批活动的形体雕塑《马戏团》(*Circus* ;自1926年起)和轻灵纤细的铁丝雕塑、用钳子制作的铁丝形态,将素描的装饰性线条转化到三维空间中。对考尔德的创作起决定性影响的是与皮特·蒙德里安的结识,他受其启发创作了第一批抽象作品,它们被马塞尔·杜尚称为“活动雕塑”(*Mobiles*): 这些建

构以天象仪为主题,铁丝架构里的单个几何形状通过机械动力处于运动状态。在他晚些时期的活动雕塑中,考尔德超越了动态艺术的机械关联性。流动性、轻盈状和挣脱体块的束缚成了考尔德创作的基本主题。考尔德将活动雕塑塑造为更雅致的占据空间的结构,它们由薄薄的着色铅皮形体组成,这些形体处于漂浮震颤状态,树叶般在风中轻轻晃动,其色彩间或闪现,每一缕空气都会改变其布局和对空间的占据方式。这些活动雕塑在战后进入千家万户,几乎成了无论新潮还是中产家庭中起居室或游乐室里必不可少的陈设。

考尔德在 30 年代末发展出的另一种雕塑形式同样引领了风尚。自 1937 年起,他创作了首批静态雕塑(Stables,此概念源于雕塑家汉斯·阿尔普),这些作品极大地推动了巨型钢铁雕塑的产生。与美国艺术家大卫·史密斯(David Smith)、英国艺术家安东尼·卡罗(Antony Caro)以及西班牙艺术家爱德华多·奇利达(Eduardo Chillida)的金属作品一起,钢铁雕塑渐渐占据了公共空间里的雕刻和雕塑造型的中心位置。考尔德创作的是被牢牢固定在地面上的雄浑着色钢板,它们具有飘逸的仿生形状,仿佛鼓起的巨帆刺向空中。其庞然巨形虽与活动雕塑的纤细和游戏美学形成鲜明对比,却也与当时战后现代主义建筑所推崇的理性的几何风格形成强烈反差。



纽约画派的纯粹主义者



美国的抽象表现主义基本聚集于纽约。相当于欧洲的巴黎画派,美国出现了纽约画派,它在短短十年时间里摆脱了欧洲前卫艺术的传统,该传统在三四十年代也确定了纽约艺术的美学范畴。30年代,作为时代潮流无所不在的是超现实主义,胡安·米罗和安德烈·马松属于最有影响的艺术家。保罗·克利的作品也同样有名,在纽约展出于多场个展、1940年他逝世后不久的特展和1941年的回顾展。美国艺术家之后所采用的重要绘画手法,例如自动主义、满幅结构、风格上对原始文化的借鉴,在他的作品里已显出端倪。作品展出次数最多的艺术家莫过于毕加索,30年代曾举办过四次他的回顾展,其引起众多争议的巨幅油画《格尔尼卡》(*Guernica*)于1939年被运往纽约展出。

对介绍欧洲艺术尤其功不可没的是佩吉·古根海姆开办于1942至1947年间的纽约博物馆画廊“本世纪艺术”(Art of this Century),它不仅展出欧洲艺术中的精品,而且孕育了美国的抽象表现主义。佩吉·古根海姆以独辟蹊径的博物馆展示方式和当时十分新锐的挂画方式展出欧洲现代艺术精品,它们属于20世纪最重要的三大艺术潮流,即立体主义、超现实主义和具体抽象主义。参展画家主要有马塞尔·杜尚、帕布罗·毕加索、乔治·布拉克(Georges Braque)、汉斯·阿尔普、瓦西里·康定斯基、皮特·蒙德里安、康斯坦丁·布朗库西(Constantin Brancusi)以及马克斯·恩斯特、阿尔贝托·贾科梅蒂、伊夫·唐吉(Yves Tanguy)和胡安·米罗。此外还举办了大量的短期展览,向公众介绍当时尚无名气的美国艺术家,例如汉斯·霍夫曼、罗伯特·马瑟韦尔、杰克逊·波洛克、马克·罗斯科(Mark Rothko)、克莱福特·斯蒂尔,为他们的成功铺平了道路。

德裔美籍艺术家汉斯·霍夫曼是欧洲与美国艺术之间最重要的纽带之一。佩吉·古根海姆早在1944年就在画廊为他举办首次个展。直到1959

年,他才在欧洲引起关注,当时他与美国艺术家一道在卡塞尔第二届文献展上展出自己的晚期作品。霍夫曼于 1880 年出生于巴伐利亚的维森堡(Weissenburg),上过大学,从 1904 年直到 1914 年战争爆发时一直生活在巴黎,亲身经历了经典现代艺术中最重要的前卫风格走马灯似的不断变换。亨利·马蒂斯(Henri Matisse)的野兽主义锋芒、帕布罗·毕加索和乔治·布拉克的立体主义、罗伯特·德劳内(Robert Delaunay)的抽象色块都是他创作的重要参照点,他于 1915 年在慕尼黑成立了一所艺术学校,在那儿接触到康定斯基的作品及艺术理论,这对他影响深远。他于 1930 年在加大伯克利担任客座教授,之后多次任教于美国,最终定居于此,于 1933 年在纽约成立霍夫曼艺术学校(Hofmann Fine Arts School),该学校为抽象表现主义的发展做出了决定性贡献。

54 纽约画派包括两个截然不同的艺术方向。它既主张与“抽象表现主义”这一概念紧密相关的行动绘画,也提倡色域绘画(Color-Field-Painting),后者是真正具有美国特色的艺术风格,已再一次抵消了伴以身体动作的抽象表现主义的基本元素。这两种艺术方向追随着各自认定的激进绘画形式:要么是以行动主义瞬间为主导的表现抽象主义,要么是倾向于大片安静的色彩空间的单色画面。介于这风格迥异的两极之间的艺术家有阿希尔·戈尔基(Arshile Gorky)、塞扬·托姆布雷(Cy Twombly)甚或马克·托比(Mark Tobey),他们扮演的是沟通者的角色。此外,色域绘画还有一个变异,即后绘画抽象主义(Post-Painterly-Abstraction)——这是克雷门特·格林伯格在描述画家莫里斯·路易斯(Morris Louis)、肯尼斯·诺兰(Kenneth Noland)和儒勒·奥利茨基(Jules Olitski)的作品时提出的概念。

纽约画派的本质特征在于巨幅画面和专注于绘画的基本元素,不依赖于描摹之物,但这并不意味着舍弃内容或形体。最典型的特征当推抽象艺术的行动主义取向,也就是即兴的绘画行为,这种绘画行为被视作自我实现,在杰克逊·波洛克的行动绘画中可谓登峰造极。

尽管如此,美国的抽象表现主义并非纯形式主义的。尤其是在 40 年代早期,很多艺术家还没能与超现实主义自动主义、欧洲的不定形艺术或斑

点派划清界限。例如,在伯奈特·纽曼和罗伯特·马瑟韦尔提出重新发明绘画之必要性——“从零开始,作画时就仿佛前无古人……”——之前,他们的作品尚处于超现实主义阶段,从自由联想法中获取灵感。大概在40年代末,印第安文化或其他古老文化的原始艺术被引入绘画——波洛克的创作即是如此,以对抗欧洲典范的独占鳌头。1945年,纽曼攻击皮特·蒙德里安的教条主义,蒙德里安虽被视为非具象、抽象艺术之代表,说到底却很冷而且缺乏悲剧性,全然扼制了形而上学。同样,在阿道夫·哥特里普和马克·罗斯科看来,若要探讨绘画的意义,主题至关重要。1943年,他们与伯奈特·纽曼一道,在一份五点宣言中表述了美国抽象表现主义的核心思想:“我们主张对复杂思想进行简单表达。我们推崇大的形式,因为它具有一清二楚的力量。我们希望更加强调画作的平面性。我们偏爱平面形式,因为它能打破错觉感并揭示真理……画家一般认为,只要画得好,画什么无关紧要。这是学院派的核心观点。没有内容就没有好画。我们认为,主题是关键,只有悲剧性的永恒题材才有价值。因此我们承认与原初和古老艺术的精神相通。”^①直到40年代末,才渐渐出现新的艺术主张,它们将引领之后20年的艺术风格并超越欧洲传统。

伴以身体动作的抽象表现主义

深受素描绘画的身体动作影响的代表性艺术家除了杰克逊·波洛克,还有威廉·德·库宁、弗兰茨·克兰(Franz Kline)和罗伯特·马瑟韦尔。

威廉·德·库宁

对荷裔美籍艺术家威廉·德·库宁(1904年4月24日生于鹿特丹,1997年3月19日卒于纽约)来说,关于抽象或具象的问题无关紧要。他的多层次

^① Armin Zweite; Barnett Neumann; *Bilder-Skulpturen-Graphik*. [Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.] Bearb. Neuaufl. Ostfildern-Ruit 1999. S. 44.

作品融合了抽象的色彩风景和具象形体。在建构性的画面布局内,主要是绘画之手的挥舞所引发的猛烈笔触蔓延开来,它貌似即兴,却也完全可能源于十分艰辛的创作过程,这从他的著名系列画“女人”(Women)里的首幅作品可见一斑。《女人系列一》(*Women I*, 1950—1952, 布面油画, 192.7 厘米×147.3 厘米, 纽约现代艺术博物馆)展现出形体的显而易见与绘画的抽象模糊所形成的爆炸式混合。笔触极其生动, 颜料的涓涓细流仿佛立在画布上, 看似随意重叠的色彩亮点与画布上强烈凸显出的女人的庞然巨形相较量, 女人面目狰狞, 丰满的乳房裸露着。两个图像层次互相重叠, 对两个层面的感知交互作用。难以说清的是, 究竟是形体从色彩底板中脱离出来了, 抑或是道道画笔使它胶着在上面了。同样不得而知的是, 这是在挑衅性地颠覆广告和电影里充斥的美女形象, 抑或是在以犀利的讽刺揭示关于原初母亲的永恒神话不过是错误的膜拜。除了表达内涵外, 绘画手法本身显然也是主题: 所有图画性因素、题材、清晰可见的绘画动力性以及动感十足的画面结构都展现于爆炸式的戏剧性中, 为架上绘画带来了新的风采, 却尚未摒弃绘画这一虚构媒介。之后的艺术家(例如弗兰克·斯特拉和肯尼斯·诺兰)才使对摹仿性绘画的传统理解寿终正寝。

58

罗伯特·马瑟韦尔

美国艺术家罗伯特·马瑟韦尔(1915年1月24日生于华盛顿州阿伯丁, 1991年7月16日卒于麻省普罗温斯顿)和威廉·德·库宁一样, 属于纽约画派的第一代。他在大学攻读文科后, 25岁时才开始从事绘画, 作为理论家任教于北卡罗来纳州黑山学院(Black Mountain College), 为美国艺术提供了重要的发展动力。他的艺术创作立足于欧洲典范, 例如毕加索和米罗, 以及以超现实主义的自动写作法(*Écriture automatique*)为基准的无意识创作。他最重要的作品除了拼贴画、系列画《我爱你》(*Je t'aime*)和60年代晚期创作的单色画系列《开敞》(*Open*), 当推1950年左右开始创作的作品组《西班牙哀歌》(*Spanish Elegies*, 西班牙共和国的悲歌), 它包括80多幅巨幅画作。这些画的创作灵感源于西班牙诗人费德里克·格拉奇亚·罗尔卡(Federico García

Lorca)的诗歌,内容涉及西班牙共和国在弗兰科统治下的衰落——毕加索在版画组图《弗朗哥的梦想与谎言》(*Traum und Lüge Francos*, 1936)和油画《格尔尼卡》(1937)中已创作过这一题材,后者可谓 20 世纪最著名和最震撼人的反战画作。这幅巨画原本是为巴黎世博会创作的,二战爆发后一直展出于纽约现代艺术博物馆,1981 年才归还给西班牙。正如马瑟韦尔所强调的,与毕加索反法西斯主义的宣言式画作不同,他的《哀歌》并非政治作品。美学和伦理的艺术取向并驾齐驱。如果说,《格尔尼卡》是毕加索对西班牙北部城市惨遭与弗兰科政府狼狈为奸的德军轰炸所做出的反应,艺术家甚至因此被指责不该在艺术的象牙塔里发表政治观点,那么,对马瑟韦尔来说,道德、社会、生命和死亡是艺术亘古不变的主导性话题。他在 1944 年发表的文章《现代画家的世界》(*The Modern Painter's World*)中阐明,对当代画家来说存在着永恒的价值,“这些价值——例如美学形式或遭遇死亡——不论何时何地都关乎人类现实。”^①马瑟韦尔还进一步将抽象艺术视为现代艺术的漫长而独特的发展,现代艺术渐渐与社会需求拉开距离:“绘画是媒介,精神由此可以达到自我实现;它是思考之媒介。因此绘画和音乐一样,倾向于成为它自身的内涵。”^②马瑟韦尔在此指出的艺术创造性与对社会现实的再现之间的鸿沟却并没有引发他对绘画的批评。他认为,绘画在迫不得已之际占据了最后一块可信的地盘,即抽象主义。马瑟韦尔虽然排斥为具象或可确凿指认的题材所作的插图式描绘,但在其早期创作中却同样不可设想无内容的绘画。因此,《哀歌》十分鲜明地展现了对于早期抽象表现主义十分典型的辩证法,这一辩证法在象征形式与巨幅的抽象形式之间建立起了桥梁。画作中的主打形式,即黑色椭圆形状和垂直的柱梁形状,可被理解为巨大化了的阳具,正如马瑟韦尔本人所说,它们表达的是生命、爱欲这两者与死亡之间的对比。与具体的历史语境——西班牙共和国之衰落——之间的关联容易让人将之诠释为正在自我阉割的西班牙。此外,就绘画过程而言,《哀歌》里充满了抽象形体,它

59

60

① Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. I. Ostfildern-Ruit 1998. S. 774.

② Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. I. Ostfildern-Ruit 1998. S. 775.

们徘徊于即兴表现与自律美学之间。准备阶段的素描创作受灵感的支配,而灵感在很大程度上不受理性的影响,马瑟韦尔在地上打草稿,当画好的素描接着以惯常的方式被转化到立着的巨幅画布上时,更多的则是反思和美学权衡在起作用。

弗兰茨·克兰

弗兰茨·克兰(1910年5月23日生于宾夕法尼亚州威尔克斯-巴里,1962年5月13日卒于纽约)创作于50年代的作品使他赢得了国际声誉,作品中基本剔除了与内容或象征意蕴的关联。他的画作由巨大的黑白条纹组成,这些条纹是用宽阔有力的笔触平涂上去的,让人联想到巨大化的书法字体。他的创作过程与马瑟韦尔的不无相似之处,也是从相对较小的素描开始,然后从中选出某些局部,将之以巨幅尺寸转化到画布上。克兰严格简化绘画手法,专注于绘画时身体行动的瞬间,因此最接近于波洛克引领的抽象表现主义形式。

色域绘画

61 纽约画派的第二个显著方向是色域绘画。其主将是克莱福特·斯蒂尔、伯奈特·纽曼、马克·罗斯科和阿德·莱因哈特,他们的作品与约瑟夫·阿尔贝斯(Josef Albers)、生活于巴黎的美国艺术家萨姆·弗兰西斯(Sam Francis)和埃尔斯沃特·凯利(Ellsworth Kelly)一起,从风格上对之后好几代艺术家的影响可能胜过了行动绘画。最后,海伦·弗兰肯赛拉(Helen Frankenthaler)引发了色域绘画的一个特殊阶段,即后绘画抽象主义——这是美国艺术评论家克雷门特·格林伯格所引入的概念,代表画家是莫里斯·路易、肯尼斯·诺兰和儒勒·奥利茨基。他们的共同点是以“平面”(flatness)为理想,其作品是强调平面的色彩绘画,无需具象的辅助形式。创作理论与实践紧密相关。他们不仅就画家的自我定义提出各种理论,展开热烈讨论,

还对画作的内在逻辑以及绘画这一媒介进行反思,以至于绘画仿佛在负面的前进过程中开始分崩离析。对此表述得最明确的莫过于阿德·莱因哈特的宗教式信条:“艺术即作为艺术的艺术,其余一切是其余一切。”他以此探求关于绘画的最终和永久性的解决方案,这在他创作于1954至1967年间的《黑色画》中可谓登峰造极。就此而言,纽约画派的艺术最符合克雷门特·格林伯格所描述的现代主义绘画的前进式发展,即形式上简化到本质性的形体。在“对其最后的画作本体的寻求”(提艾利·德·杜维)中,寻觅到尽头时,找到的是黯淡的自指性作品,它最多可从哲学意义上被拔高,被视为绘画这一媒介无从再被简化的本质,被称作“平面形而上学”,即平面中同时蕴藏着无限深度。

克莱福特·斯蒂尔

在纽约抽象表现主义艺术家中,克莱福特·斯蒂尔(1904年11月30日生于北达科他州格兰丁,1980年6月23日卒于纽约)最决绝地将保尔·塞尚(Paul Cézanne)以来的整个欧洲现代艺术斥为歧途而视如敝屣。在他看来,超现实主义的梦幻世界不可信,从自然中抽象出来的图像语言或对古老神话或当代怀旧内容的加工都已过时。就否定所有迄今曾存在过的艺术而言,可能只有阿德·莱因哈特的立场更激进些。斯蒂尔以耸人听闻的口号和激烈的言辞大肆抨击商业化的艺术运作机制。他毫不妥协、近乎执迷地捍卫作品的自主性,认为艺术家在绘画中自我实现的本真形式才是艺术创造力的合法动机,这一点比较接近于波洛克的主张。

他与波洛克的不同之处在于他没有行动主义绘画时的身体动作。格林伯格将他称作“新的美国色域绘画的开路先锋”。斯蒂尔的确是首位将巨大幅面作为风格原则的艺术家,他的油画由大片的色域色块组成,边缘有时显得毛糙,如同多层被揭去的招贴画,却并无对符号象征意味的暗示。他在40年代尚且基本采用较深的泥土色,用刀平涂到画布上,由此创作出密不透风、近乎封闭的色片,他在50年代的画作则以较浅的原色——红、蓝和黄——为主,并配以黑色。竖向尺幅,即画面的垂直取向,成了他的创作原则,就构图而

- 63 言,画面显得无中心,似乎可以蔓延于边界之外。对斯蒂尔的作品所作的阐释,涉及看似简单的画面布局及其所蕴涵的永恒美学。这些诠释最易归入“崇高性”范畴,他的艺术同仁伯奈特·纽曼于1948年在著名文章《升华是当前》(*The Sublime is Now*)中已表述这一效应,该效应逐渐发展为抽象色域绘画最提纲挈领的合法性理论。

伯奈特·纽曼

伯奈特·纽曼(1905年1月29日生于纽约,1970年7月4日卒于纽约)对经典现代艺术中欧洲的主打风格走向持类似的怀疑态度。他旋即摒弃以超现实主义为导向的形式语言和神话的、原始的因素,后者曾对波洛克的早期创作产生过重要影响。他在著名文章《升华是当前》(1948)中写道:“我们摆脱了记忆、联想、怀旧、传说、神话的重负,或言之,我们摒弃了西欧绘画曾用过的所有工具。”^①

- 64 纽曼坚信必须创造永恒和绝对的艺术,对具象或借助于象征来传达的艺术不屑一顾。现代艺术各种“主义”和风格的琳琅满目在纽曼看来不过是修辞学而已,虽然含有崇高性元素,却从未能达至崇高性本身。正如阿尔民·茨怀特所强调的,纽曼之所以持这样的观点,关键在于他深信,就连他所推崇备至的皮特·蒙德里安——他于1944年逝世于纽约——的纯粹或绝对抽象主义同样是对世界的完全否定。他认为,蒙德里安方方正正的几何画面吞噬了形而上学,毁掉了画作最终应表现的主题。^② 因此,“画什么?”(what to paint?)这一问题对纽曼来说是关键所在,将他引向崇高性范畴,该范畴是他在创作中孜孜以求的。纽曼引用了18世纪艾德蒙特·柏克(Edmund Burke)所指出的崇高性与“美”这一概念的不同,崇高性并非美学指数,也就是说它与理想的形式无关,而只可能呈现于直接的体验、自我情感的实现中。通过他在1949年参观俄亥俄州印第安文化膜拜地后所写的报道,或许可以进一

① Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. I. Ostfildern-Ruit 1998. S. 701.

② Armin Zweite: *Barnett Newman: Bilder-Skulpturen-Graphik*. [Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.] Bearb. Neuaufl. Ostfildern-Ruit 1999. S. 51.

步了解纽曼艺术哲学的浪漫核心,即超验(崇高性)的体验如何翩然而至。崇高性就蕴含在对这一神秘地点的直接体验中。他在此所经历的感官震撼促使他提出了“现场性”(Präsenz)这一理念,或者说使他认识到,崇高性只有在当下和在场中才会显身露影。这样,纽曼将艺术所孜孜以求的“崇高性”范畴转化为图像,这些图像是人从内心生发的,或者说可由人的情感来引发。超验性由此被转化到对艺术的接受过程中。

直至50年代末,纽曼独特的历史地位才被充分认识到,1958年,他参加了纽约现代艺术博物馆的展览“新美国绘画”(The New American Painting),该画展随即巡展于欧洲。在此之前,他一直为自己所应得的认可苦苦奋斗,由于在美国最初未得到承认,他常口出不逊,以至于在50年代日益被同事们所孤立。他指控阿德·莱因哈特诋毁他的名誉而将其告上法庭,指责罗伯特·马瑟韦尔自恋踞傲,导致马瑟韦尔自1957年起与他绝交。

纽曼的作品中率风气之先的是他于1948年创作的《太一系列一》(Onement I),他在之后20年所尝试的画面结构在其中已显端倪,该画面结构一直持续到他在60年代晚期开始创作的系列画《谁怕红、黄和蓝?》(Who is afraid of Red, Yellow and Blue?):通过一道或多道被称为“拉链”(Zip)的纵向窄条分隔开色块。《太一系列一》(69厘米×41厘米)的小尺幅尚且不足为奇,此后,画作尺寸迅速增大,例如1950至1951年创作的《高迈的英雄汉》(Vir Heroicus Sublimus)就是一幅气势宏大的画作,注重色彩效果,强调超验的体验,而它离不开色彩感知效果及这种感知所蕴含的先知先觉,前提是观者沉浸于这一体验过程。画作初看仿佛单色画,细看却会发现着色中蕴含着极其不同的细微色调,这会导致视觉和意念上的问题横生,滋生的问题不断游移于观者所见与画面所显之间:平面与空间错觉感、尺幅与无限、光亮与黑暗、部分与整体、虚无之空与存在之实,这一切都是由巨幅单色画布所引发的联想,画面不再采用大家所熟悉的概念,而是听任观者的眼睛受非理性瞬间的摆布。纽曼通过舍弃画作中的物、象征、内容和表达,以这样的画面布局寻求和激发理想主义式的崇高价值,这种价值并非感知和思想所能把握的,而是意味着绝对。观者的感知过程受“拉链”的引导,拉链对纽曼来说起着布局

画面的作用,成了其作品的商标。拉链仿佛将色片分隔开来,虽是一道细线,自身却也占据着色片,不仅打开画布,还划定边界,和色彩维度一样可以无限地纵向延伸。它从形式上反映出难以观其全貌的画面整体所带来的感知悖论,是纽曼的色彩形而上学所依赖的造型手法。

马克·罗斯科

与伯奈特·纽曼相似,马克·罗斯科(1903年9月25日生于立陶宛杜纳堡,1970年2月25日卒于纽约)在1945年时还很排斥抽象、非具象绘画。40年代初,主导其创作的是古希腊古罗马神话和毕加索的形式语言,不久后他开始了效法于阿希尔·戈尔基、胡安·米罗和安德烈·马松的超现实主义阶段,采用有机物和仿生体的形式。和纽曼一样,他也是在1948至1949年间找到了决定日后创作的独特风格,他那独一无二的画面形式的原型应运而生:两至三个色彩浓烈的矩形形状呈纵向的上下排列,凸现在看似中性的底色上。色块的颜色差异包括绿、棕、红、蓝所形成的层次细腻的反差,60年代温暖的红棕色调以及最后几幅作品里忧郁的黑灰色。罗斯科的作品看似结构简单,值得注意的是其中所散发出的冥思氛围。它们是对色彩的膜拜,以近乎私密的方式攫住观者,将其注意力凝聚于色彩的影响力及其与形式的关系上。色彩微微颤动,却又安然自处。一再出现的矩形这一主导形状营造出氛围,这些形状没有确切的轮廓,云雾般消解于画布边缘。它们非常模糊,仿佛雾霭霭的色彩空间,隐没在画布无从定位的底色中,随即又从团团地汇聚成形。观画越久就越难分清画面上的平面与空间。色调之间的细腻过渡使色彩似乎在流动,这就使得解剖式的观看无从施展开来,使得看画具有启发性,十分精彩。多层次的着色更增强了画面丝绒般的效果,让人感觉到脉搏般跳动的雕塑性以及温暖和光亮,不禁会将之认作绘画的多重质感。

感性和冥思是罗斯科与伯奈特·纽曼的作品所共有的,不过,罗斯科反对给他的作品罩上任何浪漫主义光晕。他没有像纽曼的升华理论那样掷地有声的艺术方案。米歇尔·布托(Michel Butor)将罗斯科简洁的画面造型称作“模糊了的蒙德里安”。这话不无道理,因为他俩都是通过精确和具体的绘

画形式来寻求绝对。然而,与蒙德里安理念性的构图不同的是,罗斯科的形式十分感性,仿佛在邀请观者沉浸到画作的色彩体验中去。尽管如此,罗斯科并不满足于画面的美学效果,无论这种效果多么让人信服或使人震撼。他曾受委托为密斯·凡德罗(Mies van de Rohe)设计的西格拉姆大厦(Seagram Building)创作室内画,当他得知原计划是会议厅的空间将被改作豪华饭店时,便立即作罢。在他看来,艺术如果沦为装饰品,变得内容空洞,就与画作理应营造的严肃和静谧氛围水火不容了。正如罗斯科本人一再暗示的,造型的思考中总是飘荡着生与死的循环。死亡主题在罗斯科的早期具象作品中是以象征手法来表现的,在其晚期作品里则是通过深色。他于1970年自杀,这使得他所有的作品都蒙上了一层悲剧色彩。

约瑟夫·阿尔贝斯

马克·罗斯科的画作原型乍一看接近于约瑟夫·阿尔贝斯(1888年3月19日生于德国博特罗普,1976年3月25日卒于康州纽黑文)的系列画《向正方形致敬》(*Homage to the Square*)。其实这两位艺术家的创作路径大相径庭。阿尔贝斯曾在魏玛和德绍的包豪斯学校任教多年,移民美国后任教于北卡罗来纳州著名的黑山学院和纽黑文的耶鲁大学。从艺术史角度来看,他与皮特·蒙德里安和特奥·冯·杜斯堡的具体绘画一脉相承,该绘画竭力避免主观的表现性手笔,注重本质性的图像理念,探究色彩结构与形式结构之间的交互作用。阿尔贝斯在多幅以“向正方形致敬”为主题的大同小异的作品中展现出其艺术理论的精髓,即相当于一所“视觉学校”(卡尔·鲁尔贝格),它阐明了由色彩和形状组成的物理现实与其造成的心理印象之间的矛盾。多个正方形互相穿透交叉,与此同时,色彩的层次难免让人困惑。观者眼前会出现闪烁效应,即眼中之所见处于持续变化的状态。这样,看似简单的正方形造型充分展示出视觉的不完美,看似理性的范畴(例如色彩、空间和平面)也永远不能被清晰把握,感知本身以及眼中之所见的含义不断被追问。如果说,阿尔贝斯止于对现实的质疑,质疑之体验对他来说已够具体了,罗斯科则继续往前迈了一步。出于对艺术中的永恒所怀的理想主义式的向往,他

- 69 将艺术的实质聚集于对不可理解之事的体验中。这两种艺术方案都徘徊在同义反复的边缘。一以贯之的理念诉求加上始终如一的画作方案很容易导致重复,他俩却通过作品开放而感性的结构成功地避免了这一危险,其作品能够不断激发出新奇的视觉体验。

海伦·弗兰肯塞勒和纽约画派的末代

让人惊讶的是,并非伯奈特·纽曼和马克·罗斯科唤起了肯尼斯·诺兰和莫里斯·路易斯对色彩的反思。“我们当时对波洛克很感兴趣,但是从他那儿找不到继续往前走的路。他太特立独行。弗兰肯塞勒则指给我们一条路,即反思和运用色彩。”(肯尼斯·诺兰)^①

- 对于海伦·弗兰肯塞勒来说,波洛克的行动绘画是关键,尤其是其中所蕴含的自由,即在绘画过程中充分利用来回走动的无拘无束。波洛克的黑白画作于1950至1951年展出于纽约贝蒂·帕森斯画廊,启发她发明了“染色技法”(soak-stain-technique),这种绘画方式是在没有上底色、平铺于地的画布上淋上涓涓细流般的颜料。在弗兰肯塞勒的画中,大画布上的大片区域都未经处理,与闪亮甚至透明的色块形成对比,让人联想到水彩画的效果。弗兰肯塞勒的着色技法的关键在于底板与表面融为一体所产生的效果,这是因为
- 70 画布上浸满了油彩或聚丙烯颜料。1952年,弗兰肯塞勒在其代表作《群山与海》(*Mountains and Sea*, 华盛顿国家美术馆)中采用这一技法,这幅画被肯尼斯·诺兰和莫里斯·路易斯推为典范,因为它真正消弭了形体与底色之间的区别,使得画面载体与色彩合而为一。颜料与“画面肌理融为一体”,克雷门特·格林伯格这样描述道,他将此风格走向称作“后绘画抽象主义”。抽象主义的运作机制不再是绘画的和线性的,而是诉诸视觉和触觉的,这种效应造就了色彩与非色彩(黑与白)。

^① 载: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal (Hrsg.): *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. [Ausstellungskatalog. Martin-Gropius-Bau Berlin.] München 1993. S. 135.

肯尼斯·诺兰

阿尔贝斯的学生肯尼斯·诺兰(1924年4月10日生于北卡罗来纳州阿什维尔)在作品中贯彻这种创作方式,即主要使用简单对称的色彩形体,包括圆形、V形或X形以及水平的条纹图案,以便表达色彩,将之直接传递出来,不通过某种主要形式来施加影响,并且不容许区分画面载体与错觉式的画面感。在诺兰的作品中,色彩与画面融为一体,这推翻了之前对抽象画也一直有效的以虚构为主导的接受模式,即便虚构仅限于错觉空间,并只关注色彩或色彩形体的显现。

莫里斯·路易斯

莫里斯·路易斯(1912年11月28日生于巴尔的摩,1962年9月7日卒于华盛顿)的创作意图与此相近,例如系列作品《面纱》(*Schleier*, 1954—1959)、《花朵》(*Blüten*, 1959—1960)、《发挥舒展》(*Unfurleds*, 1959—1960)或1961至1962年创作的条纹画:稀薄的颜料将道道细色条纹涂抹到画布上,颜料的流淌这一既受艺术家调控又不乏偶然性的事件也在创作考虑范围之内。没有打底色的空空的画布具有特殊含义。它将色彩形体与底色两极化,或言之,它否定了形体-底色这一问题,正如色彩本身超越了形体范畴。

弗兰克·斯特拉

抽象表现主义绘画在弗兰克·斯特拉(1936年5月12日生于麻省马尔登)的作品中开始真正表现出来,他于1958至1960年间创作的系列作品“黑色画”将错觉感彻底逐出画面:画面结构被简化为如法炮制的元素,中性而基本的几何图案被置于感知的中心。显而易见的首先是,他有意识地弃绝象征和诠释的含义层面。斯特拉舍弃了所有文学、象征和非视觉的因素,像是要摧毁传统的绘画观念。正如下文还将谈及的肯尼斯·诺兰和贾思培·琼斯的靶子画,在此,艺术品成了标记,直截了当,似乎一看就清楚明白。斯特拉在1968年提出的著名观点“你看到的就是你所看到的”中评论了这一现象,同

二十世纪西方艺术史·下卷

72 时却使之相对化。因为表象是蒙蔽性的。他的 23 张巨幅画作皆由黑色条纹组成,条纹间距很小,只有通过时隐时现的白色画布才能看出。这样就展现出各种各样迷宫般的对称图案,它们似乎延伸到画面边界之外,这就否定了传统的画面范畴,例如色彩、中心、边缘、布局或形体和底色。“我们看到的就是我们所看到的。”一旦我们确信自己在看,随即产生的问题是,我们看到的是什么;正如斯特拉同义反复的方程式并没有给出答案那样,他的“黑色画”系列同样是说不清、道不明的。因为观者所能感知到的少许绘画成分不乏矛盾:闪烁着白色的线条结构其实是没有画在画布上的部分,画上去的黑色既非底色也非形体,就连两者交织而成的对称结构也不能完全被辨认,因为它朝向画面边缘并敞开,似乎延伸到空间中。“眼睛什么也辨认不出”(古德龙·因波登, Gudrun Inboden),观者不得不采取多种读图法,却仍不明就里。在之后的 60 年代,斯特拉创作了“塑钢”系列画,画面轮廓同样依照画面内的线条架构。这样,画作就与画面等同。这种“成形画布”——按照海因里希·科洛茨的说法——是势所必然的表达方式,抽象的架上绘画由此具有物性,成了实物,之前一直挥之不去的定语“虚构”终于消逝,或至少被简化到最低限度。观者所看见的是架上绘画的终结,而波洛克早已为它敲响了丧钟。

73

阿德·莱因哈特

正如克莱福特·斯蒂尔坚决以欧洲艺术为敌,阿德·莱因哈特(1913 年 12 月 24 日生于布法罗,1967 年 8 月 30 日卒于纽约)以同样激进的态度否定了整个艺术,包括他美国同仁的作品。在美国抽象表现主义艺术家中,他是地地道道的艺术纯粹主义者,粗暴武断地诋毁艺术家和艺术市场,在连环漫画中极尽讽刺挖苦之能事,一以贯之地采用否定和自我标榜的策略。在他看来,行动画家即兴的绘画动力性不过是集市叫卖的把戏,他将波洛克贬低为“滴画手杰克”[Jack-the-(D)Ripper]^①,这是在讥讽其滴画画法,他认为应当把所有浪漫因素逐出艺术,这也顺带抨击了罗斯科和纽曼。

^① 这里莱因哈特使用了文字游戏,取了“开膛手杰克”(Jack-the-Ripper)的谐音。——译者注

莱因哈特艺术哲学的登峰造极是他于1962年提出的教条“作为艺术的艺术”，正如托马斯·克兰(Thomas Kellein, 阿德·莱因哈特文集和谈话录的编者)所强调的,该教条源于艺术的简化进程这一观点。依此观点,伴随着抽象主义自1910年以来的发展,艺术不断迈向简化的进程,该进程将所有异质和次要的成分(比如象征、内涵、表达、风格和布局)都逐一清除掉。莱因哈特执着地创作出这个进程的下一步,自从色彩于1954年从他的作品中消失后,他在黑色《终极画》(*Ultimate Paintings*)里找到了其艺术纯粹主义在绘画中的逻辑对应物:“关于艺术可说的,即它是艺术。艺术是作为艺术的艺术,所有别的都是别的。作为艺术的艺术无非是艺术。艺术并非不是艺术之物。抽象艺术这50年介绍着作为艺术的艺术而非其他,从艺术中只弄出它之所是,做法是越来越将之孤立并加以定义,使之更加纯净、虚空、绝对和纯粹,从而变得非具象、非描绘、非形体、非想象、非表现主义、非主观。要说清抽象艺术或作为艺术的艺术是什么,唯一的途径是说清它不是什么。”^①

莱因哈特通过排斥所有注重主观的风格和“以前曾有过的”画法来贯彻否定策略。他在创作于40年代末的《砖画》(*Brick Paintings*)中试图规避抽象画布局里的建构性法则。他看似随心所欲地将五颜六色的色彩小方块散布于画布,营造出类似满幅的结构。与此同时,他避免行动绘画的主观表达方式,消泯艺术家的个人手笔。正如多位艺术评论家所指出的,这样做的结果只有一个,即画作很容易沦为装饰品。在莱因哈特直到1953年所创作的系列画中,色彩稍有差别的宽条拼合成正方形的画面秩序,可谓蒙德里安的作品与美国同仁的色域绘画的结合。有别于阿尔贝斯、罗斯科和纽曼的作品,这些画的意图并不在于色彩体验。中立的印象、人为痕迹的收敛、画面手法与色彩效果的简化,这一切都太过强烈,而色彩渐渐隐没于黑暗中。一年之后,莱因哈特开始《黑色或终极画》——他自1960年起这样称它——的漫长创作,试图展现绘画的最终解决方案。画面上深嵌的十字架状的矩形几乎难以再被辨认出来。由深色向深黑的红和蓝的细腻过渡使得观者只能勉强辨认

^① 载: Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998. S. 994.

75 出画面的内部形状。在这近乎漆黑一片的画作中,绘画的逃遁从构图方案上走到了终点,纯粹主义被推向了极致。抽象画的所有次要成分以及绘画的基本元素——光线、形式和色彩——都被简化为依稀可辨的残余,当然也并未完全遭到否定。

不足为奇的是,莱因哈特的艺术纯粹主义很晚才赢得国际声誉,这时,极简主义已立稳脚跟,观念艺术则蹒跚起步。直到 60 年代中期,当艺术与生活日益靠拢之后,当人们开始意识到艺术表达手段面临山穷水尽之时,才重新开始接受和关注对传统美学进行否定所采取的不同策略。与杜尚——他掩盖了艺术与生活之间的观念性界限——不同的是,阿德·莱因哈特的艺术方案关注的是艺术的美学边界、作为价值本身的艺术,这都归结于他那“为艺术而艺术”(L'art pour l'art)的律令:“艺术是作为艺术的艺术,所有别的都是别的。”



欧洲的不定形艺术



原生艺术、斑点派、另类艺术

“可以设想的故事情节是：‘谁谋杀了错觉感？’或者‘边缘如何反叛中心。’紧接在‘画框消失向何方？’之后的是‘那个破坏画布的男人’。”^①

“不定形艺术”这一概念虽然首先指的是五六十年代抽象主义在欧洲的变异，但是也可以把美国的抽象主义归属于此。“不定形”已成为林林总总的非形体造型艺术之总称，包括抒情抽象主义(abstraction lyrique)——这一称呼源于乔治·马修、行动绘画(哈罗德·罗森贝格)和另类艺术(Art autre)，这不过是几个常用的概念，以便描述战后抽象艺术的五花八门。1950年，艺术评论家皮埃尔·让热(Pierre Guégin)将在巴黎展出的汉斯·哈通(Hans Hartung)、乔治·马修、森纳堡(Sonderborg)和沃尔斯的作品称作“斑点派”。“不定形”和“另类艺术”这两个概念由米歇尔·塔皮(Michel Tapié)提出，他于1951年在以《不定形之代表》(*Signifiants de l'Informel*)为标题的文章中介绍了一系列欧洲艺术家——其作品当时正展出于巴黎的法凯蒂画廊(Studio Facchetti)，并于1952年出版关于战后抽象艺术的专著《另类艺术》(*Un art autre*)。

抽象主义之所以独占鳌头将近20年，有诸多原因。存在主义哲学当然是其滋生的肥沃土壤，屡见不鲜的解释——经历了战争的恐怖后，具象绘画不再适宜——也不无道理。具体的乌托邦愿景显得极其不可信，日常生活也被逐出艺术。尤其对于德国艺术家而言，除了沃尔斯，维利·包迈斯特(Willi Baumeister)的创作立场变得举足轻重。1959年的卡塞尔第二届文献展为他的全部作品举办了特展。他在发表于1947年的文章《艺术中的未知物》(*Das Unbekannte in der Kunst*)中提出，只有非具象绘画才可能描绘超验物体，他在1950年与特阿奥多尔·W. 阿多诺进行的谈话(著名的达姆施塔特谈话)

77

① Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum*. In: *Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik*. Hrsg. von Wolfgang Kemp und Gunter Schweikhardt. Heft 3. 1982. S. 21.

中捍卫这一立场,驳斥艺术史专家汉斯·塞德迈尔(Hans Sedlmayr)及其著作《关于艺术的终结》(*Vom Ende der Kunst*)所发起的攻击。不容忽视的当然还有政治因素,即冷战的对峙局面导致“写实主义被东德社会主义的写实主义宣传形象占为己有,西德的非具象艺术则与之针锋相对,被宣扬为进步和自由的表现”^①。此话言之有理,因为美国人通过纽约现代艺术博物馆的国际项目——该项目得到政府的支持,并由洛克菲勒兄弟基金会出资——目的明确地将其抽象表现主义艺术介绍到欧洲,作为优越的民主国家形式的文化招牌。

在欧洲和在美国一样,对艺术新表达形式的寻寻觅觅都是依靠艺术家的单打独斗。由于缺乏深刻的艺术方案和宣言,通行的口号是自我实现和返归自我。只有回顾这段时期时,才会发现多个共同的创作趋势和方法。比如可以区分出两类艺术家:继承架上绘画传统的与逐步摧毁它的。巴黎画派的几位法国代表相对比较传统,例如罗歇尔·比西埃(Roger Bissière)、阿尔弗雷德·马内西耶(Alfred Manessier)、让·巴赞(Jean Bazaine)、毛里斯·埃斯特卫(Maurice Estève)和皮埃尔·苏拉奇(Pierre Soulages),他们坚持绘画这一媒介,风格上回顾起来是在创作“美画”(bonne peinture)。另外,定居巴黎的两位苏联艺术家谢尔盖·波利亚科夫(Serge Poliakov)和尼克劳斯·德·斯泰尔(Nicolas de Staël)以及葡萄牙艺术家玛利亚·埃莱娜·维埃拉·达·席尔瓦(Maria Elena Vieira da Silva)各具特色的作品也处于传统的美学诗意式绘画定义这一框架内,该定义仍以画面布局为首要任务。第二个大团体的领袖是维克多·瓦萨雷利(Victor Vasarely)和奥古斯特·埃尔班(Auguste Herbin),后者于1950年担任新写实主义沙龙(Salon des Realités Nouvelles)——国际前卫艺术在巴黎的汇聚——的主席,他专注于几何抽象主义,继承自皮特·蒙德里安、特奥·凡·杜斯堡和1931年成立的艺术家团体“抽象-创造”。这一创作方向通过苏黎世的具体绘画艺术家(尤以理查德·保尔·罗泽, Richard Paul Lohse、卡米勒·格莱瑟尔, Camille Graeser 为代表)和马克斯·比尔(Max Bill)得以延续,后者是德国画坛的核心人物,在

^① Karin Thomas: *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. 10. überarb. Aufl. Köln 1998. S. 217.

50年代曾是乌尔姆造型艺术学院的创立者、建筑师及校长,重振了包豪斯——德国人对经典现代艺术作出的最后一个重要贡献——的理念。对抽象绘画造成了深远影响并且形成风格的则是具有非理性形式的不定形艺术,而这是沃尔斯、艺术团体“眼镜蛇”(COBRA)、尤其是让·杜布菲和让·福特里埃(Jean Fautrier)创作的显著特征。

让·杜布菲

“对于艺术家来说,就像对玩扑克的和对情人一样,一旦变得专业就显得可疑了。”(让·杜布菲,1948)^①

让·杜布菲(1901年生于勒阿弗尔,1985年5月12日卒于巴黎)无疑是40年代末最明确地脱离传统美学观念并实现对战后艺术影响最深远的价值重估的巴黎艺术家之一。他虽然很早就对绘画怀有浓厚兴趣,却先做了葡萄酒商,40年代初才完全投身于艺术,并将这种绘画艺术称作“原生艺术”(Art brut):它未经刨光和打磨,是反文化和反专业化的,与学院派的唯美主义及其桎梏一刀两断。杜布菲的美学主导路线是原始民族、稚拙天真者、精神病患者和孩童的艺术。他发现,艺术的潜质在这些艺术中清新而质朴地展现出来,这种艺术相比于精英艺术创作的优越之处在于其“原型式的感性”(安德亚斯·弗兰茨克,Andreas Franzke)。给予杜布菲重要启发的是瓦尔特·莫根塔勒(Walther Morgenthaler)关于阿道夫·韦尔夫利(Adolf Wölfl)的著述《一个精神病艺术家》(*Ein Geisteskranker als Künstler*, 1921),尤其是海德堡心理学家汉斯·普林斯霍恩(Hans Prinzhorn)出版于1922年的关于精神病患者绘画的著作,该书曾影响了马克斯·恩斯特和超现实主义艺术家的创作。杜布菲做了关于这类艺术作品的收藏,并将之展出于勒内·德劳安画廊的底层(原生艺术前厅),米歇尔·塔皮担任该展览的艺术指导。1948年,杜布菲与安德烈·布雷东(André Breton)和塔皮一起开展“原生艺术运动”,年末举办了以“爱原生艺术更甚于文化艺术”(L'Art brut préfère aux arts

^① 载: Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998. S. 726.

二十世纪西方艺术史·下卷

81

cultures)为主题的展览,展出 60 多位艺术家的 200 多幅作品,以便凸显原生艺术较之于文化艺术的长处。早在 1944 年,德劳安已为杜布菲的作品组织了首次展览,这些作品既继承了原生艺术稚拙的蒙昧主义,又发展出独特的图像语言,不断探索着形式与不定形之间的界线。他往结痂般的浓稠颜料里刻进孩童素描似的暗码和涂鸦线条,这样的颜料在他四五十年代的创作中居主导地位,例如《直角鼻》(*Die rechtwinklige Nase*, 1914, 布面油彩, 100 厘米×81 厘米, 巴黎杜布菲基金会收藏)。他把看上去脏兮兮的泥土色颜料与非同寻常的粗粝材料相混合,例如沙子、水泥、焦油、木炭、石膏、稻草和鹅卵石,以此来制作画布。他有意采取这种造型策略,以便与古典艺术所惯有的美学观念和俗套针锋相对,并呼吁别样的艺术观念,即什么是艺术以及在艺术中可以发现什么:“我所向往的绘画是从一块单色淤泥里简简单单弄出来的,它没有任何变化,不论是色调还是色彩,就连光泽也没有不同,布局上同样没有差异,仅仅通过仿佛在和面的手所留下的多种符号、痕迹和生动凹印来起作用。”(让·杜布菲, 1946)^①

82

杜布菲对“高雅”艺术的攻击归结于他对艺术类别的综合。在他看来,绘画、雕塑和版画说到底不过是可供拼贴的材料。杜布菲的创作以丰富多彩的样式率风气之先,不久就在新写实主义的“垃圾堆艺术”(彼得·乌斯, Beat Wyss)所表现的绝不循规蹈矩和波普艺术对平凡之物的美化中得到进一步发展,即探讨艺术的现实性。杜布菲将自 1962 年起的晚期创作称作“乌尔卢普”(Hourloupe)世界^②,该创作采用的又是一个反其道而行之的方案,这次他反对的不是艺术,而是现实存在的世界。借助极其独树一帜的图像语言,他采用画作和雕塑状的实物来摹仿具象的表现物。他始终使用显眼的调色板,通过细胞状的无定形形态来仿造日常生活的实物,这些形态的千篇一律让人联想到小块拼图。杜布菲认为原生艺术实现了艺术的原初性,而对这一原初性的寻觅渐渐瓦解于发明出来的画面语言显而易见的人造性质。

^① 载: Karl Ruhrberg: *Die Malerei in Europa und Amerika 1945-1960. Die zweite Moderne*. Köln 1992. S. 76.

^② 指用多种色块组合而成的怪诞人形。——译者注

让·福特里埃

与让·杜布菲一样激进地与传统美学观念一刀两断的是让·福特里埃(1898年5月16日生于巴黎,1964年7月21日卒于巴黎近郊的沙特奈马拉布里),他于1943至1946年创作了系列画《人质》(*Otages*)和《模糊绘画》(*Hautes Pâtes*),这些作品在战后展出于勒内·德劳安画廊,尽管(或者恰恰因为)其中的形体不乏联想性,但对不定形绘画中非理性的无形式却具有典范作用。就此而言,福特里埃的关键技法是厚涂法(*empâtement*),颜料显得陌生,有时让人恶心,间或具有胎儿形状,他以此创造出浓缩的多层次。在油画《人质的脑袋》(*Têtes d'Otages*)——安德烈·马尔罗(André Malraux)在1945年的展品目录册前言中称之为“痛苦的象形文字”——中,浮雕般着色的独特感性变成凸起呈雕塑状的色彩形体,它们从混沌而无从定位的底板上凸现出来,让人不由联想到变形的头颅和身体。而这些形体的题材动因无疑源于战争中的恐怖经历。

艺术团体“眼镜蛇”

沃尔斯、杜布菲和福特里埃作品中的画面结构从本质上不能完全否认反美学的矛头。1948年,来自哥本哈根、布鲁塞尔和阿姆斯特丹的艺术家结成名为“眼镜蛇”(COBRA,这三个城市起首字母的组合)的团体,该团体也在绘画领域寻求一条新路,以区别于学院派绘画的中规中矩,并对抗巴黎画派里居主导地位的装饰与几何抽象主义风尚。他们尤其强调将色彩加以直接展现,以免在形式样态中使之贬值。该团体的首次集体展于1949年在阿姆斯特丹市立艺术博物馆(*Stedelijk Museum*)展出。主要代表除了团体的创立者丹麦艺术家阿斯格·约恩(Asger Jorn),还有两位丹麦艺术家艾格尔·雅克布森(Egill Jacobsen)和卡尔-海宁·裴德森(Carl-Henning Pedersen)、荷兰艺术家卡雷尔·阿佩尔(Karel Appel)和康斯坦特(康斯坦特·A. 纽文胡斯, Constant A. Nieuwenhuys)、比利时艺术家皮埃尔·艾伦钦斯基(Pierre Alechinsky)和可奈尔(Corneille,可奈丽丝·凡·贝威尔罗, Cornelis van

83

Beverloo)以及一度属于该团体的德国艺术家卡尔·奥托·格茨(Karl Otto Götz)。这次展览上的画作显然缺乏轮廓清晰的形式和对画面的构思布局。例如在卡雷尔·阿佩尔的作品中,几厘米厚的颜料被涂抹到画布上,这是为了杜绝任何反思性质的造型监控,在绘画过程中,只有情愫、即兴创作和色彩有发言权。与美国抽象表现主义相似的是,表现性、癫狂般的创作模式和超现实主义的自动主义理念是追索新表现形式的两个支点。在“眼镜蛇”团体的发起者阿斯格·约恩的画中表现得尤为突出的是对画面形态的坚持,这也是他有意选择的创作方式,是为了与30年代末具体艺术所主张的可料想美学针锋相对。通过身体动作来运用的画笔和剧烈的色彩爆发导致造型题材的变形、扭曲和消解。表现性绘画展现了约恩爆发式的造型意愿,这一意愿同样可被视作形式在画作中遭到摧毁的产物。

“眼镜蛇”团体的题材取自北欧的神话传说、非现实的梦幻世界和民俗艺术的美学以及孩童和精神病患者的艺术——后者是40年代末让·杜布菲在巴黎提出的原生艺术所宣扬的,它们是艺术想象被重新定义的自由空间里的主导图像。

材料试验

另辟蹊径的愿望在巴黎和纽约同样强烈。尝试在抽象绘画中独树一帜的艺术家几乎不可胜数。可以粗略描绘的是辐射力波及全欧洲的三个显著倾向。其中一条路径是借助材料来继续保持无形式:不再使用古典绘画中的油彩,而是尝试采用石灰、沙子、焦油、水泥或别的材质。颜料本身还具有了材料性质。这离将所有材料普遍美学化的创作倾向已不远,掩盖了绘画、雕塑和实物之间的类别界线。早在1946年,卢齐欧·封塔纳(Lucio Fontana)和几位阿根廷艺术同仁在《白色宣言》(*Manifesto bianco*)中已呼吁这一发展,并在1948至1952年发表的《运动空间的各份宣言》(*Manifeste des Spazialismo*)^①中做了

① 参见本书参考资料1。

精确描述。将不定形绘画往此方向推进的,除了让·杜布菲和让·福特里埃这两位先驱,尤推西班牙艺术家安东尼·塔皮埃斯和意大利艺术家阿尔贝托·布里(Alberto Burri)。

安东尼·塔皮埃斯

安东尼·塔皮埃斯(1923年12月23日生于巴塞罗那)属于以艺术期刊《骰子的第七面》(*Dau al Set*)为旗帜成立于1948年的巴塞罗那艺术团体,他的早期作品还完全受超现实主义的影响——他的同胞、加泰隆尼亚人胡安·米罗是其领袖。50年代中期,极权政府虽继续存在,西班牙的政治和经济状况却在经历了内战的混乱后开始逐渐趋于正常,西班牙向抽象艺术的各种潮流敞开大门,以免在欧洲陷入国际孤立的局面。马德里和巴塞罗那的“进步”(El Paso)团体代表的是表现主义创作过程中充满身体动作的形式,艺术团体“帕尔帕约”(Parrallo)和“57之旅”(Equipo 57)则代表几何抽象主义。法国艺术家米歇尔·塔皮在此起了重要的中介作用。他于1954年在巴黎展出塔皮埃斯的作品,1957年在巴塞罗那举办画展“另类艺术”(El arte otro),该展览使得以材质为导向的不定形艺术——安东尼·塔皮埃斯的创作即是如此——一举成功。他自1953至1954年起开始创作系列画《墙壁》(*Mauer*),以此奠定了不定形艺术所蕴含的一种新美学,这种美学与安东尼奥·绍拉(Antonio Saura)的作品一起,甚至被尊奉为西班牙所重获的文化身份之象征。其中的关键在于,塔皮埃斯与泥土相连的巨幅材料画引发了超乎寻常的感性和联想效果,这些画作很快与西班牙传统的民族特征相联系,例如宗教神秘主义、超灵的表现性和浪漫的奇思异想。塔皮埃斯采用显得穷兮兮的材料,例如麻袋布、布料碎片、沙子、石膏和黏土,将之与浮雕般的浓稠绘画技法相结合(包括划刻手法),创造出布局让人有些捉摸不透的巨幅画作,让人联想到结痂般的泥土和岩石形状,正如他自己所言,这是为了凸显韶华易逝这一主题。他将色彩基本简化为棕色——塔皮埃斯视之为方济各会的颜色——以及土褐色和灰色。塔皮埃斯的材料画虽采用截然不同的手法,却与马克·罗斯科的作品相似,产生出动力场,由于其中展现的卓越形式感而成

了感性体验。他的作品不传递任何具体信息,但能唤起观者心中近乎超灵的感觉,即把貌不惊人的事物和不合常规的绘画材料加以升华。

阿尔贝托·布里

意大利艺术家阿尔贝托·布里(1915年3月12日生于佩鲁贾省卡斯泰洛城,1995年2月13日卒于尼斯)凭借其作品成功地超越了绘画的传统技法。战后,大约自1948年起,他的抽象绘画开始改头换面。偶然的拾来物、日常生活用品、铁板、木块、麻袋和塑料成为创作的基础性材料。与达达主义者的实物艺术相反,布里并非反美学地使用材料,他不想挑衅,而是顺应材料的美学来创作,使之成为绘画的有用之材。他在材料表面打洞,留下灼烧痕迹,或是缝缝补补,这些补缀勉强能遮住结构粗粝的麻袋墙上撕裂开的彩色缝线。画作表面清晰可见的破坏痕迹让人想到肿起的伤口或伤疤,这可被视为满目疮痍的战后世界的象征。对材料非同寻常和颇具形式感的运用是一种艺术方案使然,该方案扩展了古典绘画用油彩作画的范畴,为绘画这一媒介注入了新的活力。正如在塔皮埃斯的作品中,绘画手法中的想象与虚构继续起着关键作用,对布里来说,除了颜料,任何手法、所有材质皆适宜。

抽象与身体动作

不定形艺术在50年代所走的第二条道路专注于绘画行为,这可与美国的行动绘画相提并论。沃尔斯作品中可见的伴随着绘画之手的挥舞的自发和即兴创作在此加剧为猛烈的绘画行动,画布平面突变为战场,色彩本身的价值通过绘画时的身体运动得到了加强。法国艺术家乔治·马修是首位公开表演地地道道的行动绘画的艺术家,他发现了速度这一绘画新范畴。1956年5月28日,他在莎拉·伯恩哈特剧场(Théâtre Sarah-Bernhardt)的表演通过媒体的转播而举世闻名,面对2000多名观众,他在半小时内用800只颜料管创作出尺幅约为4米×12米的油画。马修力图摆脱对形体绘画和抽象主

义绘画的传统定义,这一努力的登峰造极就是即兴创作的自由,这种创作在绘画行为的速度驱赶之下,无论身体运动还是绘画形式都不愿受任何束缚。它展现出充满想象力的书法字符和纯粹的色彩形式,这些字符与形式直接遵循对绘画行动的全神贯注和心理能量的转化,即便创造性行为同时被排演为以行动为导向的惊人之举,并被演绎得淋漓尽致。

即兴创作和专注于瞬间也是深刻影响库尔特·鲁道夫·霍夫曼(Kurt Rudolf Hoffmann)作品的两个极端,他在汉堡长大,自1951年起更名为森讷堡,即他在丹麦的出生地。与乔治·马修不同的是,正如他自己所言,他快速画出的作品总是立足于现实印象,内容上往往以大城市技术化的生活世界为主题,这一世界是他毕生所痴迷的。将颜料涂抹在平铺于地的画布上,这十分接近于美国的行动绘画。绘画时的身体动作以及非同寻常的绘画工具(铲子、剃须刀片、车窗刷等)所留下的痕迹明显反映于画面结构。色彩显得像是材料,因为它和在让·福特里埃的作品中已出现的情形一样,超越了画作的表面结构而变得浮雕般可触摸。在“眼镜蛇”团体的创作中,色彩外溢为五彩斑斓的迷狂,身体动作所留下的作画痕迹成了画面内容。这种颇具攻击性的色彩狂欢在1952年成立于法兰克福的艺术团体“四马双轮战车”(Quadrige)中得以延续,其主要代表是卡尔·奥托·格茨和贝恩哈特·舒尔策(Bernhard Schultze)。格茨用铲子甩、掷、挪移浓稠的颜料,创作出鲜明的图像形体,舒尔策的不定形绘画自1954年起则变得具有浮雕效果,他将木材、铁丝和织物融入到颜料中。这两位艺术家都曾多次去过巴黎,在那儿了解了前卫艺术的最新发展,接触到沃尔斯、汉斯·哈通、让·杜布菲的作品,马修由色彩和符号组成的烟火般的画作以及美国抽象表现主义在巴黎的展品,参展的艺术家有杰克逊·波洛克、威廉·德·库宁、罗伯特·马瑟韦尔和在欧洲生活的西裔加籍艺术家让-保尔·里欧培乐(Jean-Paul Riopelle)。一再强调的是创作的过程性和颜料在画布上流溢的过程。这明显可见于德国艺术家弗雷德·蒂勒尔(Fred Thieler)的作品,他用浇水壶画画,将桶里或罐子里的颜料泼洒在平铺于地的画布上,接着将画布抬起、放下或对折,使得颜料的流向既符合心愿,又听凭偶然。即兴绘画的作画过程与绘画时对颜料

流动的探索齐头并进,颜料在画布上蔓延开来,在引申意义上可谓主观经验世界的驱动力。与美国的抽象表现主义十分接近的还有意大利艺术家艾米里欧·维多瓦(Emilio Vedova)和西班牙艺术家安东尼奥·塞拉,与不定形艺术的德国代表艺术家不同的是,他俩在五六十年代即已赢得国际声誉。

艾米里欧·维多瓦

艾米里欧·维多瓦(1919年8月9日生于威尼斯)属于意大利战后前卫艺术最重要的代表。作为左倾艺术团体“新分离派”(Nuova Secessione)和1947年成立的“新艺术阵线”(Fronte Nuova)的成员——不仅创作抽象画的朱塞佩·桑托玛索(Giuseppe Santomaso)和雷纳多·比罗利(Renato Birilli),写实主义画家雷纳多·古图索(Renato Guttuso)也曾一度加入这些团体,他的作品最初以反法西斯主义为题材,并以意识形态为动因。《超越格尔尼卡》(*Über Gernica hinaus*)是他参与起草的一份艺术宣言的标题,该宣言将毕加索控诉性的反战画作视为最重要的导向之一。维多瓦的艺术在早期虽曾借鉴意大利未来主义的风格,但却始终保持完全抽象且专注于绘画动作的力度,这可与杰克逊·波洛克和威廉·德·库宁的行动绘画相比。他的飞舞笔触极具表现力并充满戏剧性,使得画面空间仿佛炸裂开来,表达出他的攻击性性情,这一性情外露于大多由薄木片制成的画板上。显而易见的是,在这由画笔劈砍而形成的密集画面空间中,身体的行动主义得以实现,是它决定了画面造型。按照维多瓦的说法,每一次创作都是在不断重新踏入一块“不屈不挠的新土地”。他在60年代还冲破架上绘画的限制,在卡塞尔第四届文献展上展出未经加工的粗糙木块和着色的薄木片,通过实物艺术使表现性绘画的作品美学变得更加激进。

安东尼奥·绍拉

安东尼奥·绍拉(1930年9月22日生于韦斯卡,1998年7月22日卒于昆卡)是著名导演卡洛斯·绍拉(Carlos Saura)的兄长,在佛朗哥的独裁统治

下长大,战争期间开始画画,无师自通。为了躲避佛朗哥政权的集权爪牙,他逃到法国并定居于此。直到50年代中期,他在巴黎待了好几年,接触到超现实主义的自动主义创作理念。1957年,他与安东尼·塔皮埃斯、拉斐尔·卡洛加尔(Rafael Canogar)和马诺洛·米利亚雷斯(Manolo Millares)一起在马德里成立了艺术团体“进步”,与超现实主义传统决裂,主张以美国抽象表现主义和“眼镜蛇”为导向的伴以身体动作的绘画。在不定形艺术的表现性画家中,绍拉独树一帜,因为他重新将人体作为艺术的核心题材,并在系列画中近乎执迷地总是凸显人类生存的痛苦。例如在系列画“女性身体”(Frauenkörper,自1954年起)和“想象的肖像画”(Imaginäre Porträts,自1958年起)中,他通过狂放的形状、被碾碎或被扭曲变形的身体和狰狞的面孔,毫不掩饰地影射着痛苦与残暴。他的色彩以阴郁的深色为主,这从其系列画“十字架受难”(Keuzigungen,自1957年起)中可见一斑,画中往往只容许黑、白、暗绿和褐色色调,让人联想到弗兰西斯科·德·戈雅(Francisco de Goya)的绘画,展露的不仅是昭然若揭的表现性,还有悲剧性元素。他常常征引西班牙艺术大师(委拉斯克斯、戈雅、毕加索)的作品,将之简化到基本的在场并使之断片化。他在系列画中一再加工的题材支撑着充满身体动作的行动,以便推动抽象主义的进程。绍拉的笔触在此展现出的强度证实了其永恒的、超越所有风格的绘画特质,这一特质可与威廉·德·库宁或弗兰西斯·培根(Francis Bacon)的作品相匹敌。

暗码与符号

不定形艺术在50年代所走的第三条道路是对符号的探究。它既有让·杜布菲孩童般稚拙的涂鸦,也有沃尔斯和乔治·马修作品所独具的由色渍及尽情挥洒的暗码形成的枝蔓密布,还有朱利叶斯·比西埃(Julius Bissier)具有象征符号功能的抽象简略符号,以及以自动主义为导向的心理图式,后者是汉斯·哈通或亨利·米肖(Henri Michaux)创作的。

亨利·米肖

比利时艺术家亨利·米肖(1899年5月24日生于瑙木尔,1984年10月19日卒于巴黎)被视为双料天才。他既画画又写作,两种兴趣服务于同一目标:“我画画,正如我写作。这是为了找到自我,为了重新找到自我,为了找到自我中最好的部分,我虽拥有它却并不自知。”^①他在布鲁塞尔长大,当过水手,游历过好几个洲陆。其间他多次逗留于巴黎,深深被超现实主义者们所吸引,尤其是保罗·克利、马克斯·恩斯特和乔治·德·契里科(Giorgio de Chirico),同时也受到自动主义绘画理念的吸引。超现实主义者的创作方法——无意识的流露,尽量不受理性监控的创作过程——深刻影响了他自1937年起开始创作的非具象水彩画和钢笔素描,这些作品是由文字符号、拟人形态和色渍状、斑点派的满幅结构所组成的奇妙混合,这一画面语言与沃尔斯非理性的画面世界相去不远。战后创作的《梅斯卡琳素描》(*Meskalinzeichnungen*, 1954—1959)使他声誉鹊起,他在其中力图形象记录由吸毒引发的幻觉体验。对米肖来说,通向内心的旅途,包括潜入另一个世界和另一种意识,都是为了找到一种形式语言,这种语言通过“精神的震颤”——他以此称呼源于自发和即兴创作的各种怪异形状和图像符号——来取代对内心画面的把握。

汉斯·哈通

与亨利·米肖相似,对于汉斯·哈通(1904年9月21日生于莱比锡,1989年12月8日卒于昂蒂布)来说,心理谱系和作为内心表达的个人手笔也是艺术创作的核心所在。除了沃尔斯和生活在巴黎的法属加拿大艺术家让-保尔·里欧培乐,他是巴黎画派里最富创新精神的艺术家。他于1933年离开德国,途经梅诺卡岛(Menorca)抵达法国并定居于此。由于自愿参加法国外籍兵团,他于1945年获法国国籍。哈通是最早将表现性笔触带入不定形、非

^① Henri Michaux: *Über meine Malerei*. In: [Galerie Daniel Cordier (Hrsg.):] *Henri Michaux*. Frankfurt a. M. 1959. S. 73.

具象绘画中的艺术家之一,创作方法十分接近于杰克逊·波洛克的主观自动主义。在他创作于40年代末和50年代的作品中,主导画面的是棕黑色的横梁形状和横撇竖捺,它们铁丝网般清晰地凸显于单色涂抹的底板上。表现性的笔触动感十足、明显可见,作为主题贯穿其系列作品,这些作品仅以T. (toile/画布)、年份和编号作为标题。清晰可见的画笔劈砍痕迹反映出画家进行即兴造型和猛烈喷发式的绘画过程,尽管哈通在草稿素描中已构思出了画面布局,它们因此基本上是精心布局和深思熟虑的结果。



现实与对艺术的感知



关于绘画的前两章或许让读者感觉艺术史具有编年史的发展顺序,这一印象现在必须加以更正。本书迄今为止采取按艺术类别的观照方式,以便梳理出不定形绘画的多个基本方案和现象:反美学的、拒斥描摹的倾向,抽象表现主义心理图示式的表达艺术以及将表现手法简化为(白或黑)单色画布上的美学虚无主义。从艺术史角度来看,绘画这一类别却不再一枝独秀。50年代末和60年代初同样可谓是雕塑革命的十年,由材料所决定的实物开始居主导地位。引领潮流的方案和构想应运而生,它们与平面的架上绘画传统决裂,昭示出由空间、雕塑和实物组成的新的视觉现实。战后时期对技术的欢欣鼓舞是这一发展的驱动力之一,其最重要的反响是动态雕塑和艺术团体“零社”(Zero)的新理想主义,该团体的领路人伊夫·克莱因和卢齐奥·封塔纳还引发出了环境艺术、地景艺术及观念艺术。所有这些艺术潮流的共同理念是增强观者的感知敏感度。艺术与非艺术的图像世界交相重叠,改变了对艺术的现实性质这一问题的意识,该问题自马塞尔·杜尚的现成品以来一直在后台轰隆作响,在伊夫·克莱因的创作中表现得尤为突出。对感知敏感度的渴求既反映于“零社”艺术团体所创作的空间雕塑、光雕塑以及空气雕塑所蕴含的乌托邦愿景,也展现在平凡日常事物的神奇魅力中,这些实物的美学含义虽在达达主义(反)艺术的框架里已被讨论过,例如在库尔特·施威特斯(Kurt Schwitters)的创作中,如今却突然重新被新写实主义者所极力宣扬。

越界——走向实物

在不定形绘画的兴盛过程中较早出现了多个捣乱之举,它们源于两位美国艺术家,即贾思培·琼斯和罗伯特·劳申伯格,他俩之后被奉为波普艺术

的先驱,在其创作中,绘画与实物这两种类别所独具的美学被有意识地推翻。

罗伯特·劳申伯格

出生于德克萨斯州的罗伯特·劳申伯格(1925年10月22日生于阿图尔港,2008年5月12日卒于佛罗里达州卡普提瓦岛)在巴黎待了一段时间后,于1948至1949年就读于黑山艺术学院,师从约瑟夫·阿尔贝斯,在此结识了作曲家和音乐家约翰·凯奇,四年后,他俩举行了首批演出。1949年,他在纽约深受抽象表现主义艺术的吸引。杰克逊·波洛克和威廉·德·库宁是他最初的艺术榜样。不论是黑或白的单色画——他以此于1951年在贝蒂·帕森斯画廊崭露头角,还是整体上保持中性的系列画,其中部分作品甚至完全一致,它们均已反映出一种与劳申伯格的追随者所创作的外向的情绪绘画背道而驰的艺术风格。1953年,他终于做出具有象征意味的捣毁之举:他用橡皮擦擦掉威廉·德·库宁赠送的一幅素描,称之为《被擦掉的德·库宁素描》(*Erased de Kooning Drawing*)。这看似毁像运动式的嘲讽行为,却指向了劳申伯格日后的艺术发展,即由现实用具组成的画面语言。他后来评论道,他当时是想创作一幅“单色的非-图画”,这一自评强调其创作动因,即把所有象征的、个人的和图像的元素全都剔除在艺术行为之外,只留下白纸这一赤裸裸的现实,将艺术降格为日常物品、纯粹的实物——这是代价。在海因里希·科洛茨看来,这预告了前卫艺术的一个新题材,即倾向于完全舍弃自我表达。

从这一年起,他著名的拼贴画(Combine Paintings)应运而生,他在其中创造出一种新式综合法,即把对色彩的表现性抽象运用与对雕塑状实物的现实取用相结合,他将后者拼贴般安装进画作。他的早期作品,例如1954年的《夏琳》(*Charlene*)和1955年的《床》(*Bed*)——后者是由支架、被单和枕头构成的组合,上面泼洒了颜料——从创作方案上让人联想到库尔特·施威特斯的达达主义实物,却别具一格并充满美学灵韵,混合了当代的和创新性的造型元素,成为迈向波普艺术及发轫于巴黎的新写实主义艺术的前卫步伐。

98 《床》——该作品由于遭到抗议,好几次不得不被搬出展厅——说明,不仅只

有画布上的颜料才可被理解为绘画,从而规避传统的艺术感知惯例。劳申伯格还是首位深入研究马塞尔·杜尚并努力实践“现成品”这一作品概念的艺术家。在作品《黑市》(*Black Market*, 1961, 画布、木材、金属和油彩, 152 厘米×127 厘米, 科隆路德维希博物馆)中,他将五件实物摆放在作为作品一部分的匣子里,观者可将这些实物跟别的东西任意调换,以此创造出存放“潜在现成品的地点”(莫妮卡·瓦格纳, Monika Wagner)。他将现实的复制品、报纸上的照片和广告也融入拼贴画中,这些画作的关键归根结底在于其纯粹主义的端倪,这一发端打破了以虚构为主臬的绘画的类别架构,劳申伯格曾于 1951 年这样说道:“我不希望一幅画看上去像它之所不是。我认为,一幅画如果用现实中的部分制作而成的话,会更真实。”

贾思培·琼斯

贾思培·琼斯(1930 年 5 月 15 日生于佐治亚州奥古斯塔)的创作手法肯定更含蓄些,尽管如此,其影响力之深远却并不亚于劳申伯格作品中与艺术异质的现实材料所带来的冲击。因为琼斯在创作于 50 年代的系列画《国旗》《射击靶》和《地图》(*Maps*)或数字和字母画中所充分演绎的,确实既简单又惊人。这些作品使他成为明星,造就了这个来自佐治亚州的农场主儿子的神话,他在南卡罗来纳州长大,来到纽约闯荡,让艺术景象颠倒了个个儿。

贾思培·琼斯在绘画中引入的悖论在国旗画中表现得最为清楚,国旗画以多种变异一再出现在其作品中。琼斯的第一幅《国旗》画(1954—1955, 布面油彩和拼贴, 安装在薄木片上, 107.3 厘米×154 厘米, 纽约现代艺术博物馆)是用蜡彩画技法(*Enkaustik*)创作的,这是古希腊古罗马时期常用的古老绘画技法,将溶解于蜡的颜料分好几层热地涂抹到画布上。他所描绘和展现的其实是在摹仿性地描摹包括(当时所有的)48 颗星和 13 根横条的美国国旗。可是,国旗如此孤零零地出现,以至于它物化为它之所是:一面旗帜。与此同时,它的功能被颠覆。它并不迎风招展,而是像紧绷的画布一样僵硬,画布上只有蜡彩画技法所造成的错觉效果暗示着旗帜的飘动。没有与象征含义的横向关联,缺乏个人的绘画特色,此外也没有任何信息提供给观者。题

材和色彩足矣。对绘画这一媒介不求更多。必然冒出的疑问是：人们看见的
 是什么？是具有象征意味的代表美国的符号、抽象画抑或实物？这其中是有
 章法的。贾思培·琼斯之后仍偏好现存的、与习俗紧密相关的题材。也就是
 因循的平凡之物，例如数字、射击靶、地图，它们不属于任何美学等级秩序，使
 观者得以专注于他之所见。这些物所激发的无利害性的观照衍生出一系列
 问题。这无疑也反映了马塞尔·杜尚的思想财富，他以现成品诉诸观者的感
 知能力，并混淆了艺术与非艺术之间的界限。不过，在琼斯的作品中，却不怎
 么是智性杂技在推动他与现实（由物和画组成）之间的游戏。他一旦找到某
 个题材（比如美国国旗），就会在系列画中千变万化地充分演绎它，改变星和
 条的颜色，直至色彩变为非颜色的灰或无颜色的白。这最终关涉到他对
 自己的艺术手法所进行的反思。创作于 1958 年的作品《白色大数字》（Große
 weiße Zahlen，科隆路德维希博物馆）十分典型地说明了这一点：画面由从零
 到九的 11 排数字组成，数字描画得颜色浅淡，却可辨认。琼斯将数字所缺乏
 的感性特征据为己有，以强调作品的绘画性质，无论题材多么平淡无奇，绘画
 终究仍是绘画，这一事实是从这种艺术立场得出的结论之一。琼斯所追问的
 并非题材，而是艺术本身，即艺术一不小心就随时可能会在繁复的艺术话语
 101 里销声匿迹。这之后不久，极简主义的代表艺术家和弗兰克·斯特拉所主张
 的是类似的意图，他们的作品完全舍弃与可描摹现实之间的关联（非关联艺
 术，Non-relational-art），言外之意是，艺术如果宣称它所蕴含的多于人们所
 见的，就是在撒谎。这一与传统艺术理念充满讽刺意味的断裂还可见于作品
 《错误的开始》（False Start，1959），琼斯在其中征引抽象表现主义的绘画做
 法，在画布上涂抹颜料并用文字来为之命名。这些文字提示（蓝、白或红）却
 是错误的，它们与人们所见的颜色不符。这一简单而有意识的误导反过来质
 疑画家本身的艺术手法，尤其是通过绘画进行再现式描摹的可能性。

50 年代，与好友劳申伯格相似，琼斯也开始采用平凡的日常生活用品和
 消费品，包括可口可乐瓶子、啤酒罐、手电筒等，并以此率波普艺术的风气之
 先。艺术与现实的二律背反被重新审视。现实的碰撞所带来的冲击造成了
 某种感知困境，这一困境由平凡之物的魅力所引发，却不能告知魅力背后隐

藏着什么。显然并不存在对物的客观观照。卡尔·鲁尔贝格将这一情形与黑泽明(Akira Kurosawa)拍摄于1950年的著名电影《罗生门》(*Roshomon*)相比,该影片通过参与者的不同视角来描述同一事件、同一暴力罪行,以此批判性地追问现实与真相。琼斯画作中的图像实物也激发出观者的不同视角:乍一看俨然是赞同态度,并且浅显易懂,细看之下才会发现,它们既非全是象征、描摹,也不完全是实物。

新的视觉现实:自然、光线、运动、非物质化

战后伊始,具体的乌托邦愿景乏人问津,这从法西斯主义的经历出发尚可理解。50年代末却出现了一个艺术方案,它诞生于1946年,并深刻改变了艺术局面。此方案名为“运动空间”,提出者是卢齐欧·封塔纳。

卢齐欧·封塔纳

卢齐欧·封塔纳(1899年2月19日生于阿根廷圣菲省罗萨里奥,1968年9月7日卒于瓦内则省科马毕奥)的父母是移民阿根廷的意大利艺术家,他从小就不断穿梭于阿根廷和米兰之间,于1928年在米兰美术学院(Accademia della Brera)再次攻读艺术,在30年代凭借十分抽象的雕塑状陶土和陶瓷作品而小有名气。使他实现艺术突破的作品渐渐成了他的商标。他发明了洞(bucho)。1949年,他初次用打孔凿在涂成单色的画布上打洞,自1958年起以缝(taglio)代洞,用刀子将画布割破。这一前卫做法虽然为他在艺术史上赢得了一席之地,其含义却与表面看上去的样子大相径庭。看似糟蹋画布的亵渎行为其实并不重要。他在艺术生涯的晚秋时节一跃而为走在最前列的前卫艺术家,最重要的原因在于与传统的决裂。他在1968年7月19日接受的最后一次采访中这样阐明初衷:“我在另一个维度里思考。‘洞’就是这一维度。我称之为‘维度’是因为想不到更合适的词。我在画布上打洞是为了将因循的绘画公式、画作和传统的艺术观抛在脑后,我不仅从象征意义上,而且

二十世纪西方艺术史·下卷

从物质意义上逃脱了光净的表面这一牢笼……”^①

打开空间是其艺术的主要特征。这展现于他的所有绘画和雕塑作品中，他一律冠之以标题《空间方案》(*concetto spaziale*)。早在1946年，封塔纳就与几位志同道合的阿根廷艺术同仁一起，在《白色宣言》及之后起草于米兰的五份《运动空间宣言》(1947—1952)^②里阐明了其美学基本方案。他们以近乎狂热夸张、歇斯底里的腔调——这让人联想到未来主义艺术家——追索新的整体艺术(Total-Kunst)，这种艺术应与同时期的技术成就并驾齐驱，按封塔纳所言，“涂画的纸板和展出的石膏就都派不上用场了”。与原子核的存在这一物理世界图像相符的是颜色、声音、运动和空间。它们构成了艺术的四根基柱，这些基柱必然会以通感形式造就新的动感主义，引向对环境和空间的新塑造。《运动空间的第一个宣言》(1947)这样描述道：“我们希望，画作走出其画框，雕塑迈出其展柜的玻璃碎片……因此，我们将用现代的技术手段在天空中呈现人造的形状、奇异的彩虹、霓虹字符。我们将通过广播和电视发射出全新的艺术表达形式。”^③

104 最接近于此宣言的作品是封塔纳在米兰纳维廖画廊(Naviglio)为期六天的展出作品《尼禄氛围》(*Ambiente Nero*)，卡尔拉·舒尔茨-霍夫曼(Carla Schulz-Hoffmann)称之为“环境艺术的原型”。在一个用黑布弄暗的空间里漂浮着旧纸板做成的古怪的无定形形状，间接的紫外线采光将之照亮。整个形态看上去的确像“天空中神秘的霓虹字符”，显现于无边无垠的空间里；借助灯光效果，这一空间看上去恍若宇宙现实。即便封塔纳的商标，即打洞和割缝——自1959年起他将之也运用于雕塑作品中，仅仅打破了平面界限，它作为创作理念却长驱直入到画作之外的空间，他对这一空间做了理论阐述并努力在《尼禄氛围》中仿制出来。十多年后，伊夫·克莱因和艺术团体“零社”将继续追索封塔纳在其乌托邦构想中所探求的。

① Thomas M. Messer (Hrsg.): *Lucio Fontana. Retrospektive*. [Aussstellungskatalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt.] Ostfildern-Ruit 1996. S. 164.

② 参见本书参考资料1。

③ Guido Ballo: *Lucio Fontana*. Köln-Lindenthal 1971. S. 198.

艺术团体“零社”及动态扩张

1958年,海因茨·马克(Heinz Mack)和奥托·皮纳(Otto Piene)在皮纳位于杜塞尔多夫的画室里成立“零社”艺术团体,并出版头两期展品目录杂志《“零社”1》(*Zero 1*)和《“零社”2》(*Zero 2*)。按奥托·皮纳所言,他们的动因首先是“清除掉不定形艺术和新表现主义所留下的色彩痕迹”。戈特哈德·格劳布纳(Gotthard Graubner)虽多次参加该团体的展览,却从未成为其正式成员,他在作品《色彩枕头》(*Farbenkissen*)和《色彩体量》(*Farbenkörper*)中坚定不移地践行这一律令,这两件作品创作于60年代末,逐渐发展为某种商标。此外,“零社”所思索的核心问题是艺术的新表达形式,即如何可以借助空气、光、水和火创造出这些形式。其最高目标是促进人更敏锐地感知自然元素,以便使“人与自然之间的关系重新变得和谐”。这一艺术方案对技术的未来可能性充满信心,将天空、大海、南极和沙漠开辟为新的想象性作品空间。团体的名称与法语词 *zéro*(零)有关,与虚无主义无涉,正如团体的理论旗手奥托·皮纳于1964年所言,团体的目标是“火箭发射前的倒计时”。它象征着迈向新时期,这一时期不仅与关于艺术创作的观念决裂,还与惯常的博物馆式作品概念一刀两断。因此让人惊异的是,“零社”的展览活动最初作为新达达主义被接受,尽管不可否认其中有很高的消遣价值,但这却完全偏离了团体的创作宗旨。

1957年,奥托·皮纳开始创作《点线画》(*Rasterbilder*),通过打孔格将闪着磷光的颜料挤到画布上,由此产生光线和色彩的反射,不留下特别的个人艺术手笔。他的《烟之画》(*Rauch-Bilder*, 1959)和《火之画》(*Feuer-Bilder*, 1960)归根结底也是在关注光线这一媒介。具体而言是光线的微差或永远不会完全消逝的光线,后者的表现方式是通过煤烟或灼烧颜料将着色的画布涂黑。烟的伸展这一自然过程以及燃烧痕迹取代了与颜料打交道,正如皮纳所言,这使得自然不是作为实物,而是作为力量进入画作。皮纳在创作于60年代的《光芭蕾》(*Lichtballette*)和光雕塑作品中更加注重光线的非物质化表象。穿孔的金属体量——里面用灯照亮,灯光还通过机械和电力来调控——创造

二十
世纪
西方
艺术
史·
下卷

106 出流动的光线游戏,这一游戏将空间和物质转变为动态的视觉能量。这之后不久,他以作品《天空艺术》(*sky art*)占领了天空,尽管伊夫·克莱因已先于他将之据为己有;他自1965年起多次在美国将这一艺术项目付诸实施,自1974年起担任麻省理工学院高级视觉研究中心(CAVS)的负责人。在1972年慕尼黑奥运会闭幕式上,他的作品呈现在大布景前,成为精彩纷呈的庆典高潮。皮纳用五根460米长、灌满了氦气并用灯光照亮的聚乙烯管子仿造出彩虹。

1961年,君特·于克尔(Günther Uecker)加入该艺术团体,“零社”团体的这三位主将共同参加了众多展览,其中最重要的几站是其作品《卢米埃尔沙龙》(*Salon de Lumière*)的展出——在由蓬杜·于尔丹(Pontus Hulten)策划的动态作品展“动起来的和正在动的”(*Bewogen Beweging*)框架下,展出于斯德哥尔摩现代艺术博物馆和阿姆斯特丹市立艺术博物馆(1961)、举办于安特卫普的展览“运动中的视像——视像中的运动”(Vision in Motion-Motion in Vision)、在杜塞尔多夫莱茵草地上举行的光动态节(后两次展览都是在1962年)和卡塞尔第三届文献展(1964)。除了动态光片,于克尔早在1957年就以其钉子浮雕发展出独特的形式语言。他最初将钉子用做结构元素,在大多单色的平面上敲进钉子,呈不同密度和系列列阵的钉子营造出不同的光影效果,作品表面由此从视觉上被置于螺旋、圆圈或波浪运动中。于克尔说,这是钉子密阵所引发的“单调强度”的对抗。钉子不仅是非同寻常的美学辅助手段,在此一跃成为可入画的元素,取代了颜料,而且是最简单和实用的工具,于克尔以此进行创作,其攻击性的钉锤敲击从比喻意义上可与波洛克的滴洒画法相匹敌。60年代,于克尔从视觉最终转向实物。他与“零社”美学决裂,在日常实物(桌子、木凳、钢琴)上钉满钉子,从而给无艺术性的现实之物穿上一件缺乏艺术性的外衣,这件外衣排除了物的一切功能性。这就正正好地击中了物之存在的核心,即物的本性。90年代,他创作的则是钉子组成的丛林或树桩装置,其中生长出蘑菇般的钉子,它们组成表现性的漩涡,营造出独特的自然景象,这重新让人联想到“零社”。

将“零社”的哲学和现象学内涵表现得最为纯粹的当推海因茨·马克的

“撒哈拉项目”(Sahara-Projekt)。它包括一系列艺术试验以及水、光和风的雕塑,皮纳和于克尔参与了雕塑作品的构想。直到1968年,马克与一个摄影组一起,才得以在突尼斯将该项目部分地付诸实施;70年代,他通过格陵兰岛冰原上的作品将之进一步扩展。最早的《光立方体》(*Lichtkuben*)和《光浮雕》(*Licht-Reliefs*)创作于1958至1959年,这一作品组旨在试验铝、玻璃和树脂玻璃——这些都是他所偏好的材料——的视觉质量。作品《沙漠中的振动光柱》(*Vibrierende Lichtsäule in der Wüste*, 1959年)营造出人工岛的景象,岛上有灼热阳光、人造太阳、光喷泉、光帆和光反射器,这些视觉体验打破了往往被长度、尺寸和比例所围限的雕塑,将艺术超验性的一种新形式投影于自然空间的广袤无际中。即便他的作品如今大都作为排演效果甚佳的雕塑重新回到博物馆,马克向新维度的这一迈进所蕴含的社会乌托邦核心却仍是“零社”最重要的贡献,为将艺术空间拓宽为地景艺术铺平了道路。

1958年成立于杜塞尔多夫的艺术团体迅即发展成为全欧洲范围内的国际运动。他们与米兰的卢齐欧·封塔纳和皮耶罗·曼佐尼、巴黎的新写实主义艺术家和让·丁格利都保持着紧密联系,后者鼓动他们用发动机使光实物动起来。团体深受伊夫·克莱因的非物质化艺术方案的启发,他可谓其最重要的灵感源泉,早在1958年就为“零社”杂志的创刊号撰写了关于单色画的文章。1958年,弗朗索瓦·莫雷莱(François Morellet)和尤力奥·雷·帕克(Julio Le Parc)在巴黎成立视觉艺术研究小组(GRAV),研制出光反射的可动体和人造的光空间(尼古拉斯·谢尔夫, Nicolas Schöffer)。尤其是丹尼斯·雷纳画廊(Denise René)——其创建者之一维克多·瓦萨雷利最先推崇的是几何抽象艺术——成为巴黎光效应艺术和动态艺术的中心,1964年的卡塞尔第四届文献展专门为动态艺术开辟了一个主题区。两年后,皮纳、马克和于克尔终止了共同的参展活动,从此分道扬镳。尽管如此,这三位艺术家至今仍致力于贯彻“零社”的哲学,他们与众多艺术团体的创作所带来的启发迄今未衰,这些艺术团体包括米兰和帕多瓦的艺术团体 *t(gruppot)*、萨格勒布(Zagreb)的艺术团体 *n(gruppon)*, 其创作在当时追随着相近的光动态兴趣。

英年早逝的伊夫·克莱因(1928年4月28日生于尼斯,1962年6月6日卒于巴黎)堪称20世纪下半叶与约瑟夫·博伊斯齐名的欧洲最著名艺术家。在1957至1962年间的短暂而丰沛的创作生涯中,他以激进的方式质疑同时期的艺术观念。他的艺术理念是通往观念艺术和行为艺术的里程碑。他的策略性操作将颇具公众效应的演导和反讽作为前卫主题加以利用,令人耳目一新——这对之后的好几代艺术家产生了不可估量的影响。

他在决定成为画家之前已创作了单色画,并毕生致力于此。1948年,他在尼斯的(蓝色)天空上签名,后来将之称为他的第一幅和最伟大的单色画。1954年,他出版了画册《伊夫:画作》(*Yves: Peintures*),画册装帧像展品目录册,包括十幅单色画和克劳德·帕斯卡尔(Claude Pascal)所写的前言,该前言并非文章,而是按段落排列的线条架构。正如前言自称是展品目录册的文章,这些色彩画也自谓是单色画的复制品,因为克莱因标注了作品的尺寸和创作时间。伊夫·克莱因后来甚至宣称单色画这一艺术类别非他莫属,尽管罗伯特·劳申伯格或阿德·莱因哈特的单色画先于他的作品出现。本质区别在于对单色画的定义。对克莱因来说,单色画不是评论家克雷门特·格林伯格或阿德·莱因哈特所主张的,并非抽象主义不断迈进的形式主义进程所抵达的终极阶段,而是单色即颜色,“颜色是物质化的敏锐性”。他热衷的是物质的和超灵的特质,这些特质尤其蕴含在蓝这一颜色中,他自制出一种深蓝的颜料配方,于1960年以“国际克莱因蓝”为名申请专利。蓝色对他来说是放之四海皆准的原则、超验的范畴,这一范畴使绘画摆脱形式主义的束缚和存在主义的桎梏。与之相应,他对斑点派和抽象表现主义的批评十分尖锐:“我厌恶那些将自己排空到画作里的艺术家,这种创作方式如今很流行。这简直是行尸走肉!他们不去想真、善、美,而是又呕吐又射精地把一切可怕、可怜和传染性的情绪排泄到作品中,希冀获得自我解救,并将其所有负担和徒劳的懊悔转嫁给‘读

者’。”(克莱因)^①

与之针锋相对,伊夫·克莱因的艺术模式是非物质化和增强观者的感知敏感度。他因蓝色单色画而声誉鹊起,这些作品展出于巴黎(1955)、伦敦(1957)、杜塞尔多夫的“零社”画廊史梅拉(Schmela)以及米兰的阿波利奈尔画廊(Apollinaire,1957年在此举办了以“单色画”/Proposte monochrome和“蓝色时代”/Epoca blu为标题的画展)。对欧洲公众来说,这仍然是不合常规和难以消化的艺术。他们在50年代末才接触到来自美国的可与之相提并论的艺术。继单色画创作之后的是蓝色海绵浮雕和海绵雕塑,伊夫·克莱因完全遵照“零社”的哲学,也将之称为“空气静力实物”。同一年,他的个展举办于巴黎的科莱特·阿朗迪画廊(Colette Allendy),展览包含了克莱因所有重要方案的发端:在地上完成的单一蓝色粉彩作品(颜料是按秘方自制的)、让人联想到“零社”的(蓝色)空气雕塑、率极简主义风气之先的(当然是蓝色的)立方体序列排列、火焰行为艺术以及对“不可见的绘画敏锐性”的讽刺性展现,即在四面白壁的空荡荡空间里的虚构作品。非物质化这一方案的极其轰动之作是1958年展出于巴黎伊丽丝·克蕾画廊的《空》(*Le Vide*)。伊夫·克莱因将画展开幕式导演为一起重大事件。两名真正的法国卫兵——平时只有在重大国事场合才会见到他们——把守着画廊入口,画廊里分发着蓝色鸡尾酒。好几个保镖严密把守,只有十名参观者可以同时进入空空如也的画廊(画廊的入口和窗户挂满了蓝色布条),他却发出了近三千份邀请函。可想而知,这导致局部的混乱以及人潮汹涌,后者与画廊空间所展现的,即沉浸于蓝色的空无,形成强烈反差。观众对此莫衷一是。这场颇具丑闻性质的演导虽被斥为闹剧,却不乏效果,因为伊夫·克莱因的意图——以面对非物质化的蓝色空无达到激发感官的效果——并没有全然被忽视。阿尔贝·加缪(Albert Camus)在开幕式的留言簿上甚至写道:“唯其空空,最富力量(*Avec le vide, les plein pouvoirs*)。”

一年后,伊夫·克莱因进一步发展了1958年的演导所初显的艺术方案。

^① 载: Sidra Stich (Hrsg.): *Yves Klein*. [Ausstellungskatalog. Museum Ludwig Köln u. a.] Ostfildern 1994. S. 68.

111

112

他参加了在安特卫普黑森休斯画廊(Hessenhuis)举办的“动态艺术”集体展,参展方式仅仅是他自己的闪亮登场,并宣布他所分到的画廊空间为艺术品:“我不想再画满一面或多面墙壁,也无意摆姿作态,比如扫地或刷墙,就连没有颜料的干画笔也不想用,不。我所必须做的不过是长久的等待,等到画展开幕(3月17日)时亲自出场,站在那儿对每个人说:先是空无,然后是深沉的空无,最后是蓝色的深沉。”(克莱因)^①毫无疑问,艺术作品的概念随之陷入倾颓。伊夫·克莱因还不止于此,其最惊人之举是出售这些由他本人填充的作品状态,不久后他履行了一个仪式,将他所定售价的一半以黄金的形式永久性地沉入塞纳河。这可能显得像是稀奇古怪的自我膨胀,并讽刺性地推翻(如果不是嘲弄的话)艺术市场的常规运作,从艺术方案的角度来看颇有深意。这是在延续增强感知敏锐度这一策略,该策略主张极大地扩展观者对艺术的感性体验,甚至迫使其重新思考艺术的本质。

伊夫·克莱因的名闻遐迩是因为另一个作品组,即1960年2月在巴黎当代国际艺术画廊(International d'Art Contemporain)举行的表演——《人体画》(*Anthropometrien*)。画廊的地面和墙壁都被糊上了条形纸带,位于后台的弦乐队将近20分钟只演奏同一个音符,接着又是20分钟坐在椅子上纹丝不动。在单调的交响乐声中,身着晚礼服的克莱因和几位人体模特一起出场,他手拿海绵和一桶蓝色颜料,接着将颜料涂在模特赤裸的身体上。按照他的指示,这些女模特将自己带颜料的身体部分按压在墙上、在地上打滚或被克莱因拖着在地上来回移动,仿佛活动的大画笔。在这个让人叹为观止的表演中,克莱因融合了两种原本互相排斥的艺术风格:写实主义与抽象主义。与皮埃尔·雷斯塔尼(Pierre Restany)和新写实主义艺术家——他还在其基本方案上签了名——的紧密联系想必激发了这一创作。无论该表演行为的偷窥性质如何,这些画作是对(比喻和本意这双重意义上)赤裸现实的描摹。这同时扬弃了不定形艺术与观念艺术之间的对立。克莱因将身体用做通达形而上学的手段。抽象主义的这种特殊形式是为了实现充满灵魂的画布的

^① 载: Sidra Stich (Hrsg.): *Yves Klein*. [Ausstellungskatalog. Museum Ludwig Köln u. a.] Ostfildern 1994. S. 152.

表意性,并没有主观笔触干扰蓝色的身体痕迹这一维度。这让人不由地想到一个可与之相比较的现象——诚然,这一比较有些让人毛骨悚然,克莱因曾讲起 1953 年他在广岛看见的景象:一个男子的身影通过核辐射被永远印在石头上,“这无疑是十分恐怖的见证,却也是某种希望的见证,即希冀肉体的继续存在,即便这种存在是非物质化的。”

114

皮耶罗·曼佐尼

与伊夫·克莱因比较相似,皮耶罗·曼佐尼(1933 年 7 月 13 日生于意大利松奇诺,1963 年 2 月 6 日卒于米兰)在不到六年(1957—1963)的短短时间里实现了从不定形艺术向观念艺术的飞越,他从克莱因作品中获得了些许启发。他的作品还更激进些,与伊夫·克莱因的理想主义相反,他站在了高雅艺术的一个终结处,认为艺术应弃一切传统于不顾。他自 1957 年起开始创作单色画,毕生坚持不懈,由于作品的无色彩而冠名为《无色》(Achrome),他不再绘画,而是任由画作自己产生,比如他所做的只是将画布浸入白垩粉或高岭土中,听凭画布变干起皱,仿佛产生了某种结构,画作自己完成而没有艺术家的明显介入。曼佐尼的创作一以贯之地反对艺术家神话和原创性理念,这一主旨虽在美国艺术家(例如贾思培·琼斯、罗伯特·劳申伯格或弗兰克·斯特拉)的创作中已发先声,却从未有过像曼佐尼这样犀利的讽刺。在他创作于 1960 年的作品《艺术家的呼吸》(Fiat d'Aria)中,一个作脚凳用的小木匣上立着一根支架,上面固定着一个气球,按观者所愿并付费后,艺术家把气球吹起来。徽标上写着“皮耶罗·曼佐尼的艺术家呼吸”,仿佛防伪标记,将本真性公证为艺术品。他在作品组《线条》(Linien,自 1959 年起)中的做法与之相似,画出长短不一的线条,将之锁闭在鼓起的壳中,然后附上艺术家的签名,并注明线条长度和创作时间。他于 1961 年创作的作品《100%纯艺术家粪便》无疑是最具挑衅性的:90 听装着相应内容的小罐被生产,并贴上标题及他的签名,可供购买,售价按其重量,每克价格与当日的金价一致。这既可以理解为对商业化艺术市场的惯例的大肆批评,也可以被视为对艺术的背叛,让人不由地联想到马塞尔·杜尚及其作品《泉》(Fontaine),一个倒置的小便

115

新写实主义与现成品原则

池,他于1917年在他上面签上匿名R. 穆特(R. Mutt),作为参展作品递交给纽约大中央画廊(Grand Central Gallery),遭到评委会的拒绝。曼佐尼所重复的不仅是亵渎行为,他还指出,艺术与生活相关。在曼佐尼看来,艺术家身体的排泄物是其肉体存在的一部分,因而也是艺术。^①同一年,他的《神奇基座》(*Magischer Sockel*)的想法也渐趋成熟,曼佐尼把他放在基座上的任何东西都称作艺术,最后放上去的是一个地球仪,仿佛由一个方形钢体支撑着,钢体上有一行左右和上下都倒着写的字:“世界的基座”(Socle du monde)。

艺术评论家皮埃尔·雷斯塔尼于1960年在米兰阿波利奈尔画廊策划了以“新写实主义”(Les Nouveaux Réalistes)为标题的集体展。“新写实主义”这一概念容易让人误解,以为是指摹仿性或致力于社会政治的艺术——这被笼统地与写实主义联系起来,其实不然。以雷斯塔尼为中心所形成的艺术团体的核心成员是阿尔芒、克里斯托(Christo)、雷蒙·海恩斯(Raymond Hains)、伊夫·克莱因、马歇尔·雷斯(Martial Raysse)、让·丁格利以及自1961年起他的伴侣和后来的妻子妮基·德·桑法勒。团体与丹尼尔·斯波利(Daniel Spoerri)和雅克·马埃·德·拉维勒特莱(Jacques Mahé de la Villeglé)——他俩受邀参加1960年10月27日在克莱因的巴黎寓所举行的团体成立聚会,还与塞萨尔(César)和米莫·罗泰拉(Mimmo Rotella)继续保持着紧密联系。团体成员所达成的一致方案,简言之,即索求“感知的新路径”。雷斯塔尼却试图为团体制定一个方向,该方向在艺术上完全步达达主义者和苏联立体未来主义者的材料美学之后尘。集合艺术(Assemblage)和实物拼贴是其所偏好的艺术技法。“占有”现实这一公式成了首要的新律令,这导致团体不久后与伊夫·克莱因的分道扬镳。他的非物质化哲学不想与达达主义的旧茶新沏

^① 参见本书参考资料2。

沾边。在他看来,不必而且不应与反艺术的倾向有牵连。尽管单个艺术家的兴趣和策略大相径庭,写实主义这一理念却引发共同的结果:平凡的拾来物、日常生活用品成了艺术实物。“现成品又添了一个年轮”(曼弗瑞德·施内肯布格),这一艺术做法的影响似乎在年复一年地不断增强。日常生活用品的所向披靡最终成为“对平凡之物的美化”(阿瑟·但托, Arthur Danto),它是六七十年代艺术的决定性标记。撞开这扇门的是马塞尔·杜尚。正如对于贾思培·琼斯和罗伯特·劳申伯格的创作一样,对他的回顾和重视也给欧洲艺术带来了关键性的动力。1959年,罗伯特·勒贝尔(Robert Lebel)关于杜尚的著作在巴黎出版,这再次极大地推动了对杜尚的接受。杜尚毫不含糊地将艺术与现实之间的距离作为艺术主题。他的作品《晾衣架》(1914)被视为首件真正的现成品,因为艺术家的介入在此保持在最低限度。这一工业制成的批量产品、简单而现实的物体虽被遴选为艺术品,却并没有点明这一升华的标准何在。这一切只是经由定义来完成,摧毁了艺术品的意识形态。杜尚只是后来才表示愿意让他妹妹在巴黎的这件展品上签上他的名。杜尚以此展现的是,一件实物怎样可以获得艺术地位,以至于从俗物摇身一变为显著,物本身转变为近乎强制性地要求被诠释的符号。因为展出的艺术品的性质暗示着,艺术品中所显露的现实必须有别于对日常世界的简单感知而另有深意。 117

阿 尔 芒

杜尚所引发的作品概念抛出艺术特质这一问题,这一作品概念也是法国实物艺术家阿尔芒,即阿尔芒·费尔南德兹(Arman Fernandez, 1928年11月17日生于尼斯, 2005年10月22日卒于纽约)所信奉的。他使用的全是日常生活用品,例如鞋、钟表齿轮、螺丝钉或咖啡壶。主要是工业产品或偶然拾到的破旧的家居用品,他将它们堆放在树脂玻璃柜中或锁进扁平的画框子里。他将这些自1959年起创作的工业垃圾集萃称作《累积》(Accumulations)。在同一年创作的作品《垃圾》(Poubelles)中,他将众多名人和艺术家朋友的垃圾聚集并保存下来。阿尔芒作品的令人诧异之处并非实物本身——它们其实 118

是大家已司空见惯的,而是其展现方式,即大量的堆积,这暴露出日常生活让人郁闷的现实状况。1960年,阿尔芒将巴黎伊丽丝·克蕾画廊的整个空间用因文明而生的垃圾塞满,以此阻碍人们步入画廊。阿尔芒揭示出消费社会的颠覆性这一面向,将一次性消费社会里废弃了的残余物视作人自我定义的符号,把它们重又淘出并凸显出来。他还反其道而行之,进行解构主义创作。他锯断乐器、炸毁汽车(作品《白兰花》, *White Orchid*, 1963),然后将其碎片作为过期产品展出于杜塞尔多夫的施尔玛画廊,它们与产品世界所惯常遵循的商品美学的美化图像背道而驰。法国雕塑家和实物艺术家塞萨尔在作品《挤压》(*Compressions*)中所采取的艺术策略与此相近。自1960年起,他用油压机将旧车车身与别的金属实物挤压成石块状的废铁形态。砸碎美学既推翻又赞同传统的建构形式,因为只有当建构不再作为建构被感知时,它对于新写实主义艺术家才重新具有审美价值。

让·丁格利

瑞士艺术家让·丁格利(1925年5月22日生于弗里堡,1991年8月30日卒于伯尔尼)也恪守写实主义理念。50年代,他和与他联系紧密的“零社”以及伊夫·克莱因一样,是动态艺术的主将。由焊接在一起的废铁部件组成的、形同机器的活动体雕塑成了他的商标。他因1959年创作的《制图机》(*Meta-matics*)而一举成名,这是一部活动体般的器械,可以通过机械方式制作素描:这是在戏仿斑点派的自动主义创作理念,丁格利以机器制作的构图与之抗衡。这之后不久,丁格利把机器本身抬升为雕塑,将美学转化为机器各部分的组合及其昭彰而徒劳无功的运作。1960年3月17日,他在纽约现代艺术博物馆的雕塑花园导演了一场偶发艺术。丁格利展出了一尊巨大雕塑,它由好几个发动机带动,由各种各样的金属部件和日用品组成,在嘈杂的机械轰隆声中,半小时内升空爆炸化为乌有。丁格利的实物世界多半会立即被视为处理品、旧货和废铜烂铁,他的机器世界的单个元素所表演的奇观则既奇异又欢快风趣。观者在视觉听觉层面上突然受到对创造性的新理解的冲击,即在技术化的日常生活世界的残余物中,尚且有待发现创造性。60年

代初,丁格利用焊接而成的器械制造的空间装置展出于阿姆斯特丹市立艺术博物馆的展览“动感迷宫”(Dylaby, 1962),这一作品尚令观者感到困惑郁闷。钢制迷宫所蕴含的粗粝美学仿佛一座机器地狱,没有喷泉装置的调侃式轻盈和梦幻四溢,例如他与妻子妮基·德·桑法勒一起创作的位于巴塞尔(《狂欢夜喷泉》, *Fastnachtsbrunnen*, 1977)或巴黎(《斯特拉文斯基喷泉》, *Strawinsky-Brunnen*, 1982—1983)的喷泉装置。在波普艺术盛行的年代,丁格利也不能完全抗拒日常生活的审美化趋势。尽管如此,另外一些艺术项目,例如《她》(*Hon*)——这是1966年展出于斯德哥尔摩现代艺术博物馆的巨型女人形体,其下身可供观者行走其中(展览结束后被销毁),还有1969至1987年间在许多艺术同仁[例如贝恩哈特·卢金比尔(Bernhard Luginbühl)、弗朗索瓦·莫雷莱、杰赛斯·拉斐尔·索托(Jesús Rafael Soto)、丹尼尔·斯波利]的参与下创作于巴黎近郊的巨型雕塑《独眼巨人》(*Le Cyclop*),则力图求索生机勃勃的动感博物馆这一理念,展现出异于传统博物馆经典呈现形式的另一种可能性。

妮基·德·桑法勒

妮基·德·桑法勒(1930年10月29日生于塞纳河畔纳伊,2002年5月21日卒于加州圣地亚哥)的艺术家生涯有一段与让·丁格利的紧密相连,他们1956年认识于巴黎,1971年结婚。她在美国度过青年时代,曾是成功的摄影模特。经历了一次失败的婚姻和一些心理问题后,自1955年起,她开始完全投身于艺术,并参与了丁格利许多项目的创作,他俩结成了紧密的生活和工作共同体。她因射击画而一举成名。她将雕塑般的石膏浮雕制品安置在画布上,使之成为由纸板怪兽、仿制兽头和塑料玩偶组成的混乱世界。画布上方和下端都挂着颜料袋(有些也通过发动机来带动),颜料通过枪击喷溅到涂成白色的浮雕上。这看似狂欢节的奇观,仿佛新达达主义的艺术行动,其实不仅是在讥讽行动主义的伴以身体动作的绘画和哈罗德·罗森贝格的名言:“出现在画布上的不应是一幅画,而应是一起事件。”^①它同时意味着从所有艺

① Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998. S. 708.

术的常规习俗中一举解放出来。挑衅、喧闹和试验能打破观者对艺术的惯有期待,因而仍是适宜的手法,这从阿姆斯特丹的展览“动感迷宫”(1962年)中可见一斑。1964年,妮基·德·桑法勒结束叛逆期,一年后创作了第一批作品《娜娜》(*Nana*),这些作品自七八十年代起遍布于我们的大都市的广场。涤纶制成的超大形体被涂上刺眼夺目的五颜六色,夸张化的女性形体及其展露的轻松欢快的感性是在反拨媒体世界所一味推崇的“兔女郎”(Bunnies)的性感形象。这与新写实主义的日常生活图像无甚关联,而是波普时代的策略在起作用,即把一面镜子举到社会眼前,因为风格化的美之图像在当今社会比比皆是。除了与丁格利合作的众多项目,桑法勒自1979年起花了将近20年时间,在托斯卡纳的卡帕尔比奥(Capalbio)附近的加拉维奇奥(Garavichio)建起一座名为“塔罗花园”(Giardino dei Tarocchi)的雕塑大花园,这是一个妙趣无穷的魔幻世界,由许多可供观者行走其中的雕塑形体组成,它们取自塔罗牌游戏。她在与让·丁格利合作的众多雕塑项目和喷泉装置里积累的经验 and 灵感都被融入这座花园。与古怪形体相遇的乐趣在此成了赏心悦目之事。

丹尼尔·斯波利

在新写实主义艺术家中,原籍罗马尼亚的犹太艺术家丹尼尔·斯波利(1930年3月27日生于罗马尼亚加拉茨)最一以贯之地将日常生活搬上艺术舞台。他的父亲死于集中营后,斯波利为躲避纳粹的迫害,于1942年逃到苏黎世,并改用母姓。50年代,他在瑞士先是当舞蹈演员和戏剧导演,在巴黎通过与让·丁格利的合作进入新写实主义艺术圈。斯波利堪称“吃食艺术”(Eat Art)的始作俑者。这一艺术原则可回溯到他自1960年起制作的《陷阱画》(*Fallenbilder*),他之所以如此命名,是因为在这些作品中,一小部分日常生活的现实仿佛被俘获于陷阱中。偶然遇到的场景、到处乱放的物体——大多是厨房用具,例如盘碟、玻璃杯、烟灰缸或桌布上的餐具,他无论在哪儿发现这些物体,桌上、抽屉里或盒子里,都会将之凝固,称之为“桌上画”(tableau-piège)。在接下来的几年里,他建立了三间餐馆画廊(1963年在苏黎世,1965

年在巴黎和1968年在杜塞尔多夫),他邀请观者大快朵颐,然后将残羹剩饭用胶和防腐剂固定在餐桌上。这种冻结起来的场景让人不由地联想到巴洛克静物画,这种静物画除了展示日常生活的现实,还指向生命的虚空。作品《去-错觉画》(*Ent-täuschungsbilder*,自1961年起)是用视觉陷阱技法画成的错觉主义画作,上面安装了实物,在作品《桂皮魔法罐头》(*Zimtzauberkonserven*,自1966年起)中,他将简单的日用品和拾来物拼成集合艺术,这些作品重新激活了与古老艺术及其表意性的关联。这两个作品组是在戏仿描摹和抽象绘画,这种绘画的至高无上的原则是错觉感与画面布局。《最后的晚餐》(*L'Ultima Cena*)是他于1970年为新写实主义团体排演的宴会之一,在这次宴会上,被宣称为艺术品的食物通通被吃掉。斯波利力图打破禁忌,这一突破关涉到“艺术的去艺术化”(特奥尔多·W. 阿多诺),他贯彻了马塞尔·杜尚的现成品理念。他质疑永恒价值,将艺术摆在与商品、消费品一样的层面上,从而为波普艺术所处时代中的艺术被拉下马而与日常事物拉齐扯平提供了他的独特演绎。90年代,他的艺术创作完成了血液循环。在他位于托斯卡纳地区塞贾诺(Seggiano)的乡村别墅里,他创作了实物集合艺术,征引自己早期作品里的实物语汇。他以铜、石头和钢为材料仿制其吃食艺术和《陷阱画》里曾出现的证物,这些证物在此不能再否认其美学性质。这一创作手法渐渐沦为表现俗套,艺术品的灵韵重新席卷这些以第二次摹仿为形式的作品。他原本希望以此为艺术品的意识形态提供一种新诠释,这一做法如今却必须重新被定位。他在此专心致志于重新诠释昨日之创作,返归感性的画面语言,将美与崇高重现于画板,而这是八九十年代的典型现象。

波普艺术——平凡之物的启示

按照彼得·乌斯所说,波普艺术是“全球化世界的文化”“文化史上第一种风靡全球的风格”,而且是一种持续的现象。这一看法对于西方文化来说不无道理,因为波普艺术广泛探讨大众媒体所制造的图像,从而反映出我们

所习以为常并且司空见惯的现代世界的现实,它是一种文化形式,由视觉居主导地位媒体(电影、电视、摄影和广告)所生产和决定。因此,波普艺术瞄准的是被传递的现实,这是一个基本而重要的现象,艺术史学家马克斯·伊姆达尔(Max Imdahl)在为卡塞尔第四届文献展(1968)所写的文章《波普艺术的问题》中已指出这一点。因为是复制图像成了供图像使用的对象,它们一般都包含业已成形的表现俗套,然后重新被征引到图像中。恰恰就此而言,(早期)波普艺术不同于巴黎或美国的新写实主义潮流,后两者先于波普,从而直接对它产生了重要影响。在这两种潮流中,日常生活的实物世界成为艺术生产体系的一部分,却并非我们消费社会中经由媒介传递的俗套,而这些俗套却是波普艺术的命根子。

在海因里希·科洛茨勾勒的20世纪艺术潮流所呈现的历史模式中,波普艺术是第一个休止符,后现代艺术在其中显山露水,波普艺术时代暂停将艺术引入到生活实践中,而是重新确立艺术中的虚构,并以此重新激活绘画这一媒介。在科洛茨勾勒的这一模式中,波普艺术被视为是对现代主义扩张现象的反拨,并与明显险象环生的艺术地位相决裂。这指的是艺术与现实的缓慢但不断加剧的胶着状态,两者一直相互靠拢,以致生活世界成为艺术。杜尚在往此方向迈出的第一步中已展现了艺术与现实之间的纠结。之后的行动绘画使现实的新范畴,即艺术品的产生过程,成了众所瞩目的焦点。对皮耶罗·曼佐尼来说,艺术品说到底是他个人的表达,作为主体的艺术家与博物馆里的展品相距不再遥远。几年后,行为艺术家将占据这块隐蔽的方寸之地。在此之前,激流派的偶发艺术已大力宣扬艺术与生活的等同。即便波普艺术及其鼓吹者安迪·沃霍尔凭借其名言“一切都很可爱”(all is pretty)似乎已将日常生活及其神话审美化,把大众媒体对现实生活的构想与艺术世界等量齐观,它却始终严格保持着与真实生活之间的审美差异。这一差异凸显出来的画面是图像式的,似乎是为了阻止架上绘画灵韵的飘散。因此,兴起于60年代的波普艺术与激流派运动是两个平行的潮流,从截然相反的方向出发竞相登场。它们的交叉重叠处结出了极其丰沛的创作果实,这在克莱斯·奥登伯格的作品中可见一斑,他将激流派运动对创造性生机勃勃的重估

波普的摇篮——英国的“独立小组”

加以演绎,使得寻常之物变成波普艺术式的庞然巨物。

50年代初,在对新表达形式的探求中,伦敦当代艺术学院的一批建筑师、设计师和艺术家结成“独立小组”(Independent Group),其主旨是告别经典现代艺术。与巴黎和纽约的情形相似,他们探讨艺术与生活之间的平行现象,主张跨行业的艺术创作,不受制于艺术类别的特定美学,力图改变感知结构,以便开辟新的表达可能性。1956年在白教堂画廊(Whitechapel Gallery)举行的标题为“展望明天”(This is Tomorrow)的展览上,12个小组受委托设计关于艺术的前瞻性方案。只有第二组创作的装置作品书写了历史新篇章,它是由理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton)及其妻子泰莉(Terry)、约翰·麦克海尔(John McHale)和约翰·威尔克(John Voelcker)共同创作的。该装置首次展现出波普艺术的图像世界、通俗大众文化的标志,例如影院广告、玛丽莲·梦露的著名快照——她站在一个地下通风口上努力按住翻飞的短裙、超大的吉尼斯黑啤瓶。之后成为波普偶像的是理查德·汉密尔顿设计的小幅拼贴画《是什么使今天的家庭如此不同、如此迷人?》(*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956,纸上拼贴,26厘米×25厘米;图宾根艺术馆,乔治·曾德尔教授的藏品),这幅画原本用作展品目录册的封面,意在展现新发现的主导文化,即美国生活方式,评论家和参与策划者劳伦斯·阿洛威(Lawrence Alloway)后来称之为“波普文化”(pop culture)。拼贴画上一位健身运动员和一位浓妆艳抹的女子,女子头戴灯罩做的帽子,他俩在摆满家具的起居室里摆姿作态,房间里装饰着消费社会所提供的舒适的现代生活:福特车徽标、吸尘器广告、唱片机、火腿罐头、《爱与浪漫漫画杂志》(*LOVE & ROMANCE comics magazine*)封面、报纸、电视

127

128

面写着 POP(波普)字样。雕塑家艾德华多·包洛奇(Eduardo Paolozzi)——其父母是意大利人,后来定居苏格兰——也属于独立小组,他早在 1947 年已制作了首批由大众文化的徽标和证物组成的拼贴画,他热衷于广告和消费世界里的直白语言,这种语言极其有效地植根于社会意识中。在作品《我曾是一大款的玩物》(*I was a rich man's plaything*)中,他征引一本杜撰的廉价短篇小说——内容是一个浮纨女孩(play-girl)的隐私告白——的封面。在此也出现了 POP 这个词,不过是出现在手枪子弹射出的烟火中,更应被理解为一声枪响的象声词。因此,真正让波普世界登上艺术形式宝座的是理查德·汉密尔顿。

英美的波普艺术

波普艺术,这究竟是什么? 汉密尔顿的拼贴画及其标题里洋洋自得的问句说明,“波普文化”这一现象在萌芽阶段聚焦于现代富裕社会。汉密尔顿对波普艺术——它不等于波普文化——的刻画则极其模糊。这些特征很空泛,仿佛关于消费品的产品描述: 它应当是“广受欢迎(为大众创造)、短暂、可被替代、廉价、大量生产的,应当显得青春、刺激、性感、巧妙、诱人和大量传播的”。即便从今天——将近半个世纪之后——的角度来看,如果不给它贴上“资本主义全球文化”这一笼统标签,仍难以对此作精确描述。“波普”这一文化概念可被无限延展,因为它铺天盖地地汲取所有广受欢迎的题材、徽标、符号、内容和渴慕,这一切与我们所处的媒体社会的图像泛滥及各种运动并驾齐驱。这一概念是跨类别的,因为它同样强烈地渗透到日常生活和艺术的所有领域,至今未衰。无论当今的波普是什么或标榜什么,至少这一概念已无处不在,与萌芽时期一样重又指涉“广受大众欢迎”这一现象,或言之,任何时尚的和与时俱进的都能够并且总是被以某种方式与“波普”这一概念相联系。不言而喻,这种联系不大说明问题。

至少我们渐渐熟悉了波普的图像世界及其历史表达形式的千姿百态: 从

家居用品的商品美学到时装和发型,从维尔纳·潘顿(Verner Panton)设计的优美的波浪形昂贵家具到谁都买得起的特百惠塑料商品,从音乐(猫王埃尔维斯·普莱斯利、披头士、沙滩男孩、滚石乐队)到电影(米开朗琪罗·安东尼奥尼的《春光乍现》、斯坦利·库布里克的《2001 太空漫游》),从科幻小说到米老鼠直至建筑的特殊形式(巴黎的蓬皮杜国家艺术文化中心)。这一切或多或少都可以称得上是波普。沃霍尔的名言“一切都很可爱”意在抬高庸常事物的地位,凸显消费世界的漂亮一面,依其所言,波普美学囊括一切,来者不拒。在此意义上,据彼得·乌斯所论,它恰恰是前卫艺术的反面,或者正如乌维·M. 施内德所论,是“对现代艺术的背叛”。另一方面,兴起于 60 年代的真正的波普艺术并非无中生有的,并非与艺术史毫无关联,正如马克斯·伊姆达尔所正确强调的,它所做的决定并不否定艺术,而是肯定艺术。波普艺术并非是将一切拉平扯齐的文化工业的分支,文化工业虽提供了上百种题材,却无意于重新定义艺术。问题在于,是否可以简单判定波普艺术(与现行的艺术规范相反)毫无赋予作品含义的意愿——为此可以数落的是,它以何等暴烈的方式拉平扯齐艺术质量,降低艺术诉求,使艺术表现变得贬值,抑或它是否由别的艺术潮流不久前或与此同时表述的相关艺术思考所致。舍弃形而上学的拔高以及个人的艺术手笔、对平凡之物的美化、让人瞠目结舌的一笔一划的描摹、对技术的采用、系列化制作或寻求克敌制胜的新表达模式,所有这些策略在之前的酝酿期已显端倪,波普艺术不过是或多或少地也将之据为己有。

除了汉密尔顿,英国的第一代波普艺术家还包括彼得·布莱克(Peter Blake)、艾伦·琼斯(Allen Jones)、出生于美国的罗纳尔德·B. 奇塔伊(Ronald B. Kitaj)、大卫·霍克尼(David Hockney)和艾德华多·包洛奇。与贾思培·琼斯和罗伯特·劳申伯格在美国艺术的情形相似,他们并不代表 60 年代才出现的真正的波普一代,对波普艺术的贡献与其美国同仁相比也没那么有针对性。他们最重要的艺术手段是拼贴技法。彼得·布莱克的作品《在阳台上》(*Auf dem Balkon*, 1955—1957, 伦敦泰特美术馆)属于英国波普艺术的开山之作,却没有他与扬·哈沃尔斯(Jann Haworths)共同为披头士唱片创

二十世纪西方艺术史·下卷

作的划时代的封面有名,该专辑的标题为《帕伯军士的“孤独之心”俱乐部队》(*Sgt. Pepper's lonely hearts club band*)。封面上的拼贴不是贴上去的,而是仿照着拼贴画上去的,展现出经典现代艺术的图像集萃,取自普通或历史性照片、画册和魅态杂志。四位少年和一个穿得花里胡哨、戴墨镜、很酷地面对观者的家伙被断片式地剪贴到画面上,他们面对图像俗套所组成的这一五花八门的世界,或是惊讶无助、目光中充满疑问,或是无动于衷。如果说,汉密尔顿的拼贴画所传达的中心思想,即通俗文化能够传递多么迷人的启示,已讽刺味十足并洋洋自得,那么,布莱克的超现实主义夸张景象更让人惊骇,它更多的是在凸显图像这一大众媒介的执迷特性:图像泛滥成了让人难以承受的文化震惊。罗纳德·B. 奇塔伊也是将绘画转化为拼贴画的高手。其画面布局如同拼图,单个组成部分,即形状影影绰绰的各镶嵌小块,并没有拼合成连贯的表达意向。他从历史中提取素材,这从作品标题可明确看出。就此而言,他的作品倒是图像隐晦的历史画,与波普艺术无甚共同之处——奇塔伊本人也会拒绝这一标签的。美国艺术家乔治·西格尔(*George Segal*)的情形与此相似,他在三维的环境艺术中仿制恍若日常生活的场景,主角全是石膏形体,给场景带来古怪的压抑气氛。他的装置作品(继沃尔夫·福斯特尔之后)还被称作“冰冻了的偶发艺术”。他感兴趣的并非石膏形式的凹面形状,而是其表皮,他将石膏先涂抹在朋友或熟人的赤裸或着装的身体上,接着又一块块取下来,然后将之重新组合在一起。艺术家的手所形成的造型和石膏绷带所留下的纹理,这两者的痕迹仍然可见。对身体的这种重塑导致徘徊于抽象主义与写实主义之间的美学的产生,这种美学既再现形体,却又使之显得遥不可及,既使其摆姿作态,却又将之凝固为雕塑,既故意使之匿名化,却又赋予其内在生命。这一切都建造于矛盾之上,因此并没有真正有所暴露。无论场景显得多么平淡无奇,观者都无法在被推至永恒的形体与室内陈设的描摹性场景之间建立起和谐一致。因此,西格尔的布局组合成了让人郁闷的现实之象征,这种现实甚至在日常生活场景中也随处可见。

杜安·汉森(*Duane Hanson*)和约翰·德·安德雷阿(*John de Andrea*)的形体则更多的是让人感到诧异而不是沉郁,这些形体还被冠之以“超级写实

主义”(Hyperrealismus)的称呼。他俩都用玻璃纤维、人造树脂和地板革塑造出真人大小的形体,它们逼真得以至于在博物馆里常被误认作参观者。尤其是汉森的形体取自活人模特,他给它们着色并穿衣;他聚焦于普普通通的美国人,以挖苦的方式揭示其循规中矩、以消费为导向的生活方式。

英国艺术家大卫·霍克尼的创作更符合波普艺术的特色。他重又决定只画具象画,这一决定是这种风格范畴的本质特征。他的作品层次丰富,其局部也完全属于已成为经典的保留题材。加州充满阳光的游泳池闲逸之景、上流社会的魅态世界、美国自宅里温馨安谧的世界、美国壮观的自然风光,还有可爱的家乡约克郡,这些都是关于舒适惬意世界的范式,他个人的同性恋倾向也与之相契合。他的创作在形式上还显示出与美国波普艺术的关联。他用醒目的糖果色来展示美国自然景观的广袤无垠,其中不断冒出文字和图像符号,这些字符严重搅扰错觉主义、舞台布景般被搬来的俗套,而这些刻板印象涉及的是完美无瑕、无人工造作的文化景观。霍克尼常常采用俗套来昭示绘画的影响力,有时甚至把画面弄得晦涩难解,以便质疑绘画这一媒介本身。

美国艺术家杰夫·昆斯(Jeff Koons)可谓最激进地将其精神养父沃霍尔的艺术主张发挥得淋漓尽致,他将当今社会迅速满足感官享受这一倾向征引到艺术中。80年代,他将日常生活文化中的实物(胡佛吸尘器及家电产品)置于树脂玻璃匣子里展出,无所顾忌地大肆搜刮媚俗文化(陶瓷小摆设)和艺术史中众所周知的题材,或者他自己以真人大小的雕塑形式出场,例如在1990年的威尼斯双年展上,他与意大利艳星奇乔莉娜(Cicciolina)表演性爱交媾。他不在乎成功、媒体的轰动效应和哗众取宠。他在意义的真空中感觉最惬意。堂皇、魅态、名气和漂亮是他那极易被消费的艺术的支柱,这一艺术似乎与任何讽刺都不沾边。在90年代创作的巨幅系列画[《庆典》(Celebrations)、《乐逍遥》(Easyfun)、《乐逍遥一天上》(Easyfun-Ethereal)]中,昆斯继续采取向怀旧安逸逃遁的路线。他混合乐趣文化中的俗套,以此无保留地展示美丽。

理查德·汉密尔顿

理查德·汉密尔顿(1922年2月24日生于伦敦)之所以热衷于广受媒体

- 134 欢迎的保留题材,最初是因为与之相关的特殊感知。这种感知展现出一种沟通形式,该形式效率极高,却随时有落入窠臼的危险。他通过运用大众媒体所排演的摄影式图像这一形式语言,揭示明星崇拜和广告所采用的美学妙招。他加工制作当代偶像(影星、宇航员先驱、摇滚和通俗歌星)的快照,采用广告摄影中技术高超以及虚假的图像,而广告摄影将任意一件简单产品都美化为值得向往的只有少数富人能拥有的物品。这还包括女人的图像,女人以其魅力为“美国梦”(American dream)的消费品库存做广告。不容否认的是这之中所蕴含的批评,即便 70 年代对媒体进行反思的接受方式过于偏激地强调不断扩张的消费世界的肤浅和虚假。汉密尔顿作品中的抨击从来不是直接的,尽管如此,针对消费世界的犀利评论始终暗流般地回荡于其中,因为作品的题材和其中众所周知、流于俗套的图像及其在拼贴技法中的陌生化效果都激发观者进行一定程度的反思,这种反思不会完全缺席。

艾伦·琼斯

- 135 艾伦·琼斯(1937 年 9 月 1 日生于英国南安普顿)的创作方式要直接得多。他的成名是因为他在画作和雕塑中批评性地展现广告和杂志中的女性形象。色情图像也被充作蓝本。他通过刺眼的色彩和高光视觉效果(修剪得只具撩人的女性魅惑)刻画作为性对象的女人,丰满的乳房、高跟鞋以及剪影般优美的线条所带来的诱惑都是视觉信号,这些信号也被媒体颇具广告效应地加以采用。艾伦·琼斯极其醒目地征引广告中的唯美主义及其审美方面的迎合讨好,这一波普艺术的形式策略尤其被美国艺术家频繁使用。

汤姆·韦瑟尔曼

60 年代,静物画和裸体画是汤姆·韦瑟尔曼(Tom Wesselmann, 1931 年 2 月 23 日生于辛辛那提)所偏好的艺术类别。在他包括 100 多幅作品的规模最大的系列画《美国大裸体》(*Great American Nudes*)中,人物丧失了个性,身体和脸庞都如法炮制地笼罩着画面,由于缺乏轮廓勾勒而显得影影绰绰。画面表现完全集中于嘴唇、胸部和阴毛,这些部位要么从色彩上突出出来,要

么以极端的近距离被推移到观者眼前。淫荡的艳情如此昭彰,仿佛羞耻感和性保守在 60 年代的美国根本就无足轻重。韦瑟尔曼将色情称为其创作的组成部分及动机,并在画作、集合作品以及(不可供行走的)环境艺术里刻画了没有灵魂的魅态女孩,这类靓女被广告和媒体世界用作“有广告效果、可促销的性对象”(卡尔·鲁尔贝格)。被简化为性魅惑的女性形象作为消费品如诊所般干净,以便男性的偷窥目光在此流连,男性欣赏她们如同欣赏他宝驾的锃亮外壳。

安迪·沃霍尔

安迪·沃霍尔(1928 年 8 月 6 日生于匹兹堡,1987 年 2 月 22 日卒于纽约)是波普艺术的绝对明星、“用大众媒体制造图像的捍卫者”(霍格尔·里布茨, Holger Liebs)。他的作品不仅极佳地展现出大众文化所特有的图像世界,而且,对于波普时代不断变化的艺术体系而言,他的各种创作策略和图像手法极具代表性。他一贯我行我素,藏而不露的评论有着天才的诙谐,他的作品中一再闪现反讽的锋芒,这一切都持久地改变了艺术的地位。他制作了商业化艺术的象征,以此切中媒体时代的要害。他的大部分作品如今已属于当代全球的图像记忆,上百万次地被复制于所有可能的消费品上。他的作品具有如此巨大的辐射力,只有马塞尔·杜尚或约瑟夫·博伊斯的创作可与之相提并论。

沃霍尔艺术生涯的起步相当符合中产阶层的发迹史。他在完成橱窗设计师的职业培训后,在匹兹堡的卡内基技术学院学习平面设计。1949 年,他来到纽约,从事书籍插图和广告的平面设计,设计时装素描和颇为出彩的橱窗装饰,干得十分成功。在 1962 至 1965 年间,他创作了著名的画作组图,这些作品使他声誉鹊起,却也引起公愤——我们今天恐怕已不大容易理解这在当时所引起的公愤。因为这些作品本身已发展为波普文化的偶像,重新追问其价值显得毫无意义。1960 年,他以连环漫画和满是可口可乐瓶子的画作开始艺术创作。寻常的题材完全依照复制图像画出,一跃而为布面作品的主题,作为艺术被公之于众。他接着创作了两美元钞票,1962 年创作了首幅坎

贝尔汤罐头的巨幅画作,该作品同年展出于洛杉矶,招致公众的批评和质疑。简单无内涵与人工制造处于不可调和的对峙状态。可以想见的是,在这幅尚且手绘的画作里,画家一笔一画地描摹复制图像,这还顺带鞭挞了抽象表现主义的色彩空间体验,这一体验蕴含着形而上学和超验经验的本质。沃霍尔则赋予简单物体以核心含义,这一含义作为诉求,始终伴随着明摆着的描绘式作画。他对绘画的抨击明显表现于作品《自制作画》(*Do-it-your-self-Bilder*, 1962年)中,这是“为业余画家设计的蓝本”。画面上的风景被分成小格,这些格子被编号,以便引导着色;这样的绘画底板如今仍提供给小孩和绘画爱好者,即“按数字画画”。这是对绘画的多种品质的犀利戏仿,这一戏仿作品所影射的情形是,所有创造性都随之被扼杀在摇篮中。

对沃霍尔的创作起决定性作用的是采用摄像机械的丝网印刷,自1962年起,这成了他所偏好的创作方式及其系列作品的基础。照片可按不同尺寸来仿制,并被随心所欲地复制:《双重埃尔维斯》(*Doppel-Elvis*)持枪的英雄姿态、《三重埃尔维斯》《二十五位彩色梦露》、80张两美元钞票或者30个蒙娜丽莎的复制图像,后者的标题是《三十位胜过一位》(*Thirty are better than one*)。他于1962年成立一所“工厂”,从此主要是员工从事图像生产的工作。他有意扮演被动角色,在谈到自己的艺术时乐于承认这一点,这是他反对形而上学之深沉的艺术方案,并且反对艺术品阳春白雪的诉求,这一诉求在对艺术品轻而易举的大量制作中被瓦解。杜尚点头致意。1964年,沃霍尔在纽约斯泰布勒画廊置放了由布瑞洛(Brillo)盒子组成的金字塔,这些盒子是洗衣粉包装盒的“翻新”(Remake),被摆放得和商场里一样。乍一看像现成品,当然它们并不是。这是连惟妙惟肖也谈不上“对超市包装的重构”(约阿希姆·约格尔,Joachim Jäger),是被摹仿的现成品,杜尚的立场以及关于艺术与现实的明显问题完全成了无的放矢。布瑞洛盒子并非实物,而是通过摹仿成其所是:艺术,这种艺术仿制消费世界的符码,一定程度上描摹媒介化了的现实。在此不可忽视的是,平凡之物被美化(按照阿瑟·C. 但托的说法)——这是好听的表述,艺术中高雅的那一面被推翻。这是颠覆性的做法吗?有可能。这是艺术手法吗?——绝对。远为重要的却是,沃霍尔似乎根本不再依赖于杜尚

138

的策略。对高雅艺术的理解也可以很简单地借助描摹、摹仿来推翻,这两者一直被视为绘画的关键或首要品质。尽管沃霍尔喜欢采取低调的姿态——按照他的名言,波普简单说来就是“喜欢各种事物”(to like the things)或“一切都很可爱”,以此规避讨论(避而不谈他究竟是时代的卫道士抑或玩世不恭者)。这却同属于“造假”,因为他很难否认自己是在郑重其事地拉平扯齐“高雅与通俗文化”——这一做法以挑衅性的低姿态出场,对图像这一媒介产生了深远影响。沃霍尔以放大的尺幅复制题材,这些题材是人们在广告、电视和印刷媒体的广告中所熟识的。因此,他的作品承载着通俗文化的含义。这些作品在被“陌生化”为艺术品后便不再提示该对它们作何理解。严肃的诠释与径直或嘲讽的拿来主义之间显然没有清晰可见的鸿沟。这从他早期的手绘作品中可以看出,在摄像机械的丝网印刷中表现得更为明显——这种技术深刻影响了其作品的风格。这些作品的醒目效果虽然昭然若揭,却仍值得更细致地加以考察,以探寻其中的含义。例如,端详众多“梦露”系列画,就会发现它们大多以刺眼的颜色多重再现同一剪影,各剪影的风格略有变化,以及注意到题材的序列排列,但是,复制方式其实并不完美,技术上也并非无懈可击。单个图像题材的印刷质量千差万别。在作品《二十五位彩色梦露》(1962,布面丙烯,209厘米×170厘米,沃思堡现代艺术博物馆)中,梦露的微笑时而消隐于印刷过程留下的痕迹之后,时而粘滞在如法炮制的色彩和光影轮廓之中,这使她的五官显得不真实、仿佛没有血肉。脸部鲜明的局部和线条优美的大波浪卷发在每张复制图像中展现得各有侧重,眼睛和嘴唇仿佛化妆时一样张着:上面的色晕仿照关于梦露魅惑的俗套图像,却因拙劣的着色而与原初图像夺目的美相去甚远。这些作品看似俗套的并排罗列,其实远非初看时那么千篇一律。印刷技术的图画看似仅仅在大量复制蓝本,其实这是假象。沃霍尔所操作的丝网印刷过程将画中被描摹者充满俗套的现实推至观者触手可及之处,这在处理影星偶像时更是如此。另一方面,多重复制显得几乎咄咄逼人的方法增强了庸常化的俗套价值。正如乔治·西格尔的作品所展现的,这也总是不无纠结。作品的确预告了诠释吗?不戴艺术的眼镜就不能探明现实吗?驳斥这一点的首先又是对各种题材的等同处理。所有

题材显然都以同样的漫不经心态度和匿名性被拽到画布上,不论它关涉的是影星还是社会、政治和艺术偶像(杰奎琳·肯尼迪、毛泽东、罗伯特·劳申伯格、自画像)的肖像,是消费品广告还是关于飞机坠落、车祸、通缉犯、自杀者、不幸罹难者或电椅死刑的图像题材,所有主题均取自大众媒体骇人听闻的报道。因为标题为《灾难》(*Disasters*)的系列画所蕴含的悲剧性被复制行为以及印刷过程中的色彩趋同所掩盖。印刷媒体中新闻报道的图像导演以吸引眼球、制造丑闻或营造感伤为主旨,这在沃霍尔的拿来主义中找不到生发意义的对应物。他的图像征引脱离大众媒体的领域,成为任人取用的诠释手段。他对明显充满暴力的社会没有发出明确的控诉,对新闻报道所导演的世界毁灭式的制作方式也没有提出响亮的批评。沃霍尔似乎对一切都一视同仁,以便掩盖他对特定题材的兴趣,在其作品中,这种媒介化的现实的本真性销声匿迹于复制机制及稍许陌生化了的再生产之后。是大众媒体在促动我们的良知,呼唤我们的怜悯,而不是沃霍尔。尽管如此,沃霍尔的作品包含许多问题,甚至激发了它们:借助媒体而随处可见的图像世界的谄媚是否反映出我们所处的社会渐渐丧失了现实?沃霍尔是否率先发出了对图像之举目皆是——它减弱了我们对现实做出恰当反映的能力——的批评?现实隐匿于由图像(包括艺术)制作而成的所有再现之后,是否已显得过时?沃霍尔表明了内容如何无关紧要,包装如何重要,从而至少搅乱了我们的思考,因为我们面对的是大众媒体在另一层面(即“本真”的艺术品层面)所具有的代替性现实。

罗伊·利希滕斯坦

沃霍尔以丝网印刷作品,罗伊·利希滕斯坦(Roy Lichtenstein, 1923年10月28日生于纽约,1997年9月29日卒于纽约)则以漫画美学创造了波普艺术最鲜明的图像语言。他在50年代虽已采用通俗文化的图像蓝本——这些蓝本描绘了美国的建国史,在1957至1960年间创作的大部分作品却仍属于抽象表现主义风格。1956年创作的100美元钞票画一直以来是他对纽约“新写实主义”的唯一征引。1960年末,他的创作才出现激进的大转弯,他开始专注于广告和漫画。对于这一转变,偶然因素起了一定作用。据利希滕斯

坦所述,最先是一幅巨大的米老鼠画(即他送给孩子们的礼物),描绘的是口香糖包装纸上的图像。不过,从他于1963年接受《艺术新闻》(*Art News*)的记者杰因·R. 斯文森(Gene R. Swenson)的采访中可以得知,对新的绘画表现对象的探寻也是他创作的动因,新的表现对象应当是从未曾有过的,并“深受鄙视,以至于没人会将它挂在墙上”:“每个人都把可挂的一切挂在墙上。谁要是挂上一块滴水的有色抹布,就已经算是很有品味,大家都已习惯于此。所有人唯一憎恨的是以商业为导向的实用艺术、广告等。”以漫画为蓝本的艺术也属此类。1960年,利希滕斯坦把自己以漫画为蓝本创作的几幅作品给艾伦·卡普洛看,卡普洛——他是激流派的领军人物,激流派当时在纽约已与抽象表现主义齐名——尚且颇为错愕。而就在1962年,利希滕斯坦已实现艺术上的突破,因为纽约画廊老板里奥·卡斯蒂里(Leo Castelli)——他在50年代已使劳申伯格和琼斯名声大噪——举办了以“波普艺术”为标题的画展,将利希滕斯坦推为这一新的风格方向上与安迪·沃霍尔并驾齐驱的主将。沃霍尔曾于1961年采用了诸如大力水手、至尊神探和蝙蝠侠等的漫画蓝本,据说在这次展览后完全放弃了漫画题材,也就是说把这块地盘让给了利希滕斯坦。143

与沃霍尔相似,利希滕斯坦在1961至1963年间也大肆搜寻通俗的商业广告用以制图。花朵、高尔夫球、袜子、运动鞋、洗衣机或喷雾瓶都被扩大为巨幅尺寸。平凡之物所引发的挑衅绝非至关重要的艺术效果。利希滕斯坦关注的是广告制图的(非)艺术特质。他感兴趣的是其中显得笨拙和风格化了的图像语言,以便凸显俗套和赞美产品。他以仿绘的方式征引这种风格和技法,进一步突出其装饰效果,一定程度上提高了造型的尊严,并以此依样画瓢地仿制高雅艺术。正如丝网印刷对沃霍尔的创作起了决定性作用,对利希滕斯坦来说至关重要是班戴色点技术(Benday-Punkt-Raster-Verfahren),用这种技术可以印刷出半明半暗的蓝本,因为阴影部分可以通过色点体系再144
现出来。利希滕斯坦采用这一原则,一丝不苟地逐一仿绘印刷技术过程中的色点效果。这样一来,画作看上去像是工业制作的。他的手绘假象画造成错觉,让观者以为这是对复制品的再复制,似乎个人的手笔和创造性不再有用

二十世纪西方艺术史·下卷

武之地。此外,通过显著放大题材和格栅,可以暴露出画面内容的平淡无奇。在他的首幅漫画《瞧,米老鼠》(*Look Mickey*, 1961, 华盛顿美国国家美术馆)——关于唐老鸭和米老鼠一起钓鱼的场景——里,复制特征尚不明显。在连环画《战争漫画》(*War Comics*, 1962—1964)和《金发女郎》(*Blondinen*, 1963—1965)中,利希滕斯坦所特有的风格手法才清晰展现出来。1962年创作的作品《哒哒哒哒》(*Takka Takka*, 科隆路德维希艺术博物馆)探讨的是关于战争的俗套观念。对话框里的四行字歌颂着士兵的坚韧不拔,尽管物质条件极其匮乏,他们仍坚持不懈地继续战斗。在图像层面上,机关枪枪口喷出的火焰、在空中飞行的子弹壳以及被置于画面的巨大象声词“哒哒哒哒”,都象征着丝毫不减弱的殊死搏斗和演习。与漫画蓝本相比,这幅作品具有更强的画面效果。刺眼醒目的色彩、素描所加重的风格化效果以及浓缩为枪林弹雨的画面表现,这一切都将简单的俗套图像转化为险象环生、孔武有力的画面布局,该布局不乏美学说服效果。较之于蓝本,它有效地突出了本身很容易被质疑的中心思想。

145 在连环漫画《金发女郎》中,利希滕斯坦也一律选取以心伤心碎为主题的感伤漫画中的戏剧性或伪戏剧性场景为蓝本。画面焦点是处于情感困惑状态的美丽而优雅的金发女郎,其情感状态只能通过对话框表现出来。无论是 不安、恐惧、焦虑、紧张、沉默抑或无奈,画面上总是雷同而刻板的女性形象,她有着完美的五官、迷人的睫毛和灿烂的微笑。即便在溺水时(《溺水的女孩》, *Ertrinkendes Mädchen*, 1963),美女的五官仍丝毫不变,脸上的妆容仍无懈可击,在她最后的念头里盘旋的是希冀被爱人所救。不论是冷冰冰的无情还是泪汪汪的感伤,采用对话框的漫画表达方式是为了便于制作并以标准化为主臬。在利希滕斯坦所遴选并放大的单个画面中,情感恰恰被稀释为空洞的陈词滥调,这是为了揭示图像实用技术所产生的效用。至于在“揭露这种图像实用技术的空洞”(马克斯·伊姆达尔)之际,是否还蕴含着社会批评,这一问题如同对沃霍尔的创作一样难以断定。尽管连环画《金发女郎》显然是在鞭挞漫画所传输的俗套图像,即谦卑、无助或在男人世界里寻求支柱的女子,但是利希滕斯坦的作品始终游移于严肃与反讽之间,仍不容被清楚地界

定。利希滕斯坦创作中的关键问题始终是艺术或绘画的合法性,他努力鞭策其中暴露的唯美主义。自1963年起,他仿绘毕加索和莫奈作品的廉价复制品,并一笔一画地仿效皮特·蒙德里安的具体绘画。通过班戴色点法——这已成了他的商标,他从双重意义上将所有古典风格画到了点子上。^①无论多么平淡无奇的风景,都被转化为印刷色点,以至于审美印象徘徊于抽象表现主义与稚拙写实主义之间。1966年,他戏仿抽象表现主义伴以身体动作的绘画,征引其浓墨重彩的笔触画法并将之扩大,或不久后甚至将之塑造为雕塑状的实物。正如海因里希·科洛茨所言,他以这种反讽手法解决了笔触,“他的做法是,通过将情动于中而形于画的创作结果感叹号般地孤立化,使之成为冷冰冰的复制品。”^②所有这些作品都证明,高雅和通俗文化里的风格范畴通过扩大化何等迅速地最终被调换为缺乏艺术性的复制技术。

克莱斯·奥登伯格

出生于瑞典的美国艺术家克莱斯·奥登伯格(1929年1月28日生于斯德哥尔摩)在创作风格上不拘一格。对他来说唯一重要的是,如何借助艺术手法不断重新表述与现实的关联。他在创作中偏好对维度和材料的转化及陌生化处理,至今仍乐此不疲。他塑造了关于商品与消费世界中平凡之物的巨大雕塑——它们散布于许多博物馆的雕塑花园和公共广场,为日常生活用品树立了座座纪念碑(作品《口红》, *Lippenstift*, 位于耶鲁大学, 或《泥铲》, *Maurerkelle*, 荷兰奥特洛的克勒勒·米勒博物馆)。

他在耶鲁大学攻读完艺术和文学后,最初就职于芝加哥的报社和通讯社。1956年,他来到纽约。大都市的生活成了他艺术创作的第一个主题。1960年,他在杰德森纪念教堂(杰德森画廊)的地下室和卢本画廊堆起了环境艺术作品《街道》(*The Street*),这是拾来品和材料的汇集,他在街上捡拾废弃物并将之塑造为形体元素。这些作品的“垃圾”(trashig)材质让人不由得联想

① 这里作者使用了短语 *auf den Punkt bringen* 的双重含义,即本义所指的色点画法和引申义所指的准确和到位的表现(表现到了点子上)。——译者注

② Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - zweite Moderne*. München 1994. S. 67.

二十世纪西方艺术史·下卷

到让·杜布菲的原生艺术美学。他通过该作品组合所策划的偶发艺术勾勒出纽约街道文化的阴郁画面。同一年,他在纽约玛莎·杰克逊画廊的展览“环境、场景、空间”(Environments, Situations, Spaces)——该展览一炮打响了激流派运动——上展出作品《商店》(Store)的第一个版本,大约半年后,他将之改建为商店画廊。他把普通消费品(香肠、蛋糕、衣服、鞋等)的粗陋(有的是俗不可耐的)石膏仿制品涂上搪瓷漆,摆放于货架上以供销售。他有意地抹杀艺术、商业和品位之间的界限,推翻了中产阶层的艺术概念。^①他还混淆了艺术机制(该机制由艺术家、画室、画廊或博物馆组成)的惯常框架。值得注意的是,艺术评论家完全从波普艺术的意义质疑这种商店画廊。他们在实物的无品味中看出的是“广告之美的狞笑”,油然而生“夹杂着反感的赞叹”(马克斯·罗泽尔,Max Looser),随之意识到艺术中(新)的深不可测。

1962年,他创作了首批《软雕塑》(Soft sculptures),它们是日常家居用品和食物(带水箱的坐便器、照明开关、插座、口红、电话、三明治)的仿制品,有的与实物尺寸相符,也有的被放大了许多,却都用柔软易凹陷的织物和塑料(例如乙烯材料)制成。它们软塌塌地悬挂及地,或是动不动就塌陷于一处,仿佛被人放了气。巨大的照明开关变成舒服柔软的枕头,引发人们关于性爱的联想。由于形状渗透为软乎乎和圆滚滚的,实物的所有坚硬质感都消失殆尽,取而代之的是感性触觉,物体由此获得“让人不安的自主生命”(约阿希姆·约格尔)。充满凹陷和皱褶的《软雕塑》让人不由地想触摸,它很可爱,却也很敏感和易受损伤,其中的性意味非常明显。奥登伯格将万事万物都视作感性沟通的工具,展示出价值如何可以被彻底推翻。即便他经营了一年多的商店画廊仅被视为颠覆性的波普做法,通过“软化”(Softening)这一原则(它完全打乱了所有的物体范畴),他创造出具有天才讽刺性的商标,不仅置喙当代社会的商品拜物主义,还极度搅乱了由庞然大形、雕塑、实物、物体和商品组成的秩序架构。物体所表述的让人不安的语言登峰造极地表现于奥登伯格为米老鼠博物馆(Maus-Museum)提供的设计方案,该作品首次展出于1972

^① 参见本书参考资料4。

极简艺术——关于中立的幻象

年的卡塞尔第五届文献展。它看上去像迷宫一样,可供观者行走其中,形状像风格化了的米老鼠的脑袋,里面是五花八门的拾来品和复制品,即被系列生产和陌生化了的实物,它们均被存放于玻璃柜以供参观。引用让·鲍德里亚(Jean Baudrillard)的理论,奥登伯格的意图以诱惑策略为中心,这一策略植根于由实物组成的“日常生活垃圾”(克莱斯·奥登伯格):“一切都从实物出发而又返回其中,正如一切都来自诱惑,而非源于欲望。”^①

对日常生活的欢欣鼓舞饱受赞誉,实物艺术随之所向披靡。工业垃圾和垃圾桶的美学在 60 年代初独领风骚。从旧货市场上、古董店里和街上的“日常生活垃圾”(克莱斯·奥登伯格)中,人们发现了材料的感性,由此开辟了感知实物艺术的新路径。与之相对,极简艺术所展现的仿佛与刚获得的自由一刀两断。诚如曼弗雷德·施内肯贝尔格所言:“它将我们的感知脱得几乎一丝不挂,以便感官全然无所依傍而回归自身:它是整个世纪里影响最深远的纯粹主义。”(曼弗雷德·施内肯贝尔格)^②这一艺术的主要特征包括极度简化为几何基本形状,将之作序列排列和采用工业材料及工业加工方式。形而上学的成分暂且完全被中性化,至少看似如此,例如,唐纳德·贾德将机器加工的薄木箱置于空间里,或将有机玻璃立方体在墙边排成序列;卡尔·安德烈(Karl Andre)将正方形金属板平铺于地,或者如索尔·列·韦特(Sol Le Witt)一样仿制几何基本图形。他们是想灭一灭实物艺术故弄玄虚的嚣张气焰吗?

极简艺术以其毫不留情的非感性至少与同时期的艺术潮流(诸如波普艺术、新写实主义)针锋相对。这一概念源于英国哲学家理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim),他原本以此描述 20 世纪艺术的一个普遍现象:“极简

① Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien*. München 1991. S. 138.

② 载: Ingo F. Walther (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln [u. a.] 1998. S. 499.

150 的艺术内涵”，这一现象体现于众多现代和当代艺术潮流中。与此相区别的是极简主义倾向，它更多指形式上的简化——例如埃尔斯沃特·凯利涂成单色的铝制雕塑、阿德·莱因哈特的《黑色画》或弗兰克·斯特拉的作品，并延续至布赖斯·马登(Brice Marden)、阿格尼丝·马丁(Agnes Martin)或罗伯特·莱曼(Robert Ryman)的分析性绘画。菲利普·格拉斯(Philip Glass)、拉·蒙特·扬(La Monte Young)或斯蒂夫·莱奇(Steve Reich)的试验性音乐也常被称作“极简主义”。上述两个特征——形式的极端简化和沃尔海姆指出的几乎难再加以辨认的艺术性质——起了关键作用，使得“极简主义”这一概念终于通行作为一种艺术形式的代名词，该形式的首次纲领性展览以“造型与结构”(Shape and Structure)为标题于1966年展出于纽约蒂博尔·德·纳吉画廊。参展的重要艺术家有唐纳德·贾德、卡尔·安德烈和罗伯特·莫里斯，他们与索尔·列·韦特和丹·弗雷文(Dan Flavin)一道成了极简艺术的主将。因而，这是清一色的美国艺术方向，此外正如格雷戈尔·施泰姆里奇(Gregor Stemmrich)所强调的，也是唯一“在欧洲没有对应现象的”艺术倾向。

唐纳德·贾德

唐纳德·贾德(1928年6月3日生于密苏里州埃克塞尔西奥希普林斯，1994年2月2日卒于纽约)曾攻读艺术史和哲学，担任多份教职，并从事过艺术评论，研究过艺术理论。他的艺术创作的出发点是美国抽象表现主义绘画、杰克逊·波洛克以及后绘画抽象主义艺术，后者在50年代末摧枯拉朽地
151 拆解传统的架上绘画，并有意识地摒弃象征性与诠释性的意义层面。贾德的艺术思考以画作的错觉主义为核心，而错觉主义已遭到克雷门特·格林伯格及其弟子迈克尔·弗里德(Michael Fried)的现代艺术批评的挞伐。他们认为，现代艺术必须直面其自身的先决条件，这些条件由各媒介(即艺术类别)所规定。这种状况以各类别内的自主运动所形成的动态为前提。一切非本质性的、非此类别所独具的条件均应被一概去除。他俩都为美国抽象艺术的各种形式(尤其是儒勒·奥利茨基、莫里斯·路易斯、肯尼斯·诺兰的创作)

摇旗呐喊,因为这种艺术关注审美特质,遵从内在的形式发展逻辑,这一逻辑类似于绘画的本质展现,被视为达成艺术自主性的关键所在。在格林伯格看来,绘画所独具的并且不容被混淆的特征在于画作载体的两维平面性,这一平面性必须坚决摒除第三维(即错觉感)这一不属于绘画的表现手法。唐纳德·贾德及另外几位艺术家(诸如弗兰克·斯特拉、罗伯特·莫里斯)发轫于本质主义理念,他们回应了这种前进模式,该模式亮出了类别所独具的本质性(历史所决定的前卫形式)并遵循形式上的简化,尽管他们对格林伯格板着面孔的颐指气使、制定规范的唯我独尊及其美学评判持怀疑态度,并且他们认为,捍卫各种媒介的独特性已不合时宜。60年代初,各类别的消解已呈如火如荼之势,现实已如此真切地闯入艺术这一体系,以至于没有什么唯美的形式主义还能将之囊括。而且,按照格林伯格的对手、艺术批评家哈罗德·罗森贝格所勾勒的从行动绘画直至偶发艺术的发展轨迹来看,艺术创作的重点显然已从造型转向制作。唐纳德·贾德从中取用的则是对错觉主义的批评,他所持的信念比格林伯格更进一步,因为他深信,(空间的)错觉感可谓绘画根本无法规避的标准,即便在千篇一律的纯粹画面中,它也居主导地位。1961年,他完全放弃绘画,发展出了关于中性“特殊实物”(Specific object)的理念,树立了艺术品作为纯粹实物的地位。他认为,只有在第三维、实物此时此地(hic et nunc)的显现中、经验的直接范畴里,艺术所负荷的错觉主义假象才会烟消云散。贾德的艺术切入点具有深厚的理论基础,引发了激进的纯粹主义,观者面对无所言说而且非摹仿性的实物,重新被抛回到感知这一问题上。金属或薄木片制成的方盒子手工相当精良,材料加工比较细致,除此以外,作品不提供任何信息。观者看不见艺术家的个人手笔,也看不出超出工业制作方式之外的材料加工。遭到否定的不仅是艺术品的功能性,还有其内容上的蕴涵或些许象征性的艺术附加值。简陋风格与基本形式使得他的实物成了不具指称的形态,比贾思培·琼斯的《国旗》更加能够引发无利害性的直接观照。因为就连琼斯和斯特拉画作中尚存的感知困境,即在画作与实物之间的游移、图像充满矛盾的可读性、错觉主义的最后残余,贾德也努力加以克服。自1966年起,他创作的大多是无题的金属和有机玻璃作品。多个形状

相同、完美无瑕的立方体以同等距离并呈垂直排列浮雕般地被安装在墙上,例如作品《无题》(*Ohne Titel*, 1974, 门兴格拉德巴赫的修士山博物馆, Museum Abteiberg in Mönchengladbach)。实物仍然不是再现性的,形式上没有侧重,既非纪念碑亦非装饰品,所指涉的仅仅是其作为实物所特有的三维性,它源于实物的大小、形状、颜色、材料、位置及其与所处空间的关系。正是这些定语构成了“特殊实物”的在场性质,对贾德来说毋庸置疑。艺术抵达了它在此之前从未想到达之处:别无指涉、仅具自指性的现成品,它甚至否认自己来自日常生活世界。

卡尔·安德烈

卡尔·安德烈(1935年9月16日生于麻省昆西)在弗兰克·斯特拉的画室工作过一段时间。60年代初,他为了谋生当过火车调度员,这段工作经历也深刻影响了他的极简主义雕塑方案。他从未接受或完成过正规的艺术培训,却为雕刻或雕塑史增添了一个“新范式”(曼弗雷德·施内肯贝尔格):以占据地面空间为主题的水平雕塑。他将方形金属板平铺于地,组成棋盘图案,或铺狭长地毯似地将之平展于地。由此形成可供观者行走其上的地面雕塑,造就了对雕塑的新定义,即把实物性、身体性简化到最小值,使观者无法再将雕塑作为构思来定位。模块原则和等值元素的次第排列均推翻了惯常的艺术接受机制,诸如重量的均匀分布、静力学和形式上的侧重。“我所理解的雕塑是一条街。街道不从某一点得以开辟,也不在某一点得以开始。”就仿人体造型和对雕塑的感知而言,关键性的视线问题在安德烈看来却无关紧要,他所看重的仅仅是材料在空间里切实的在场。他的作品材料(例如铝、锌、铁、铜、铅、水泥、砖石或建筑木材)保持着工业化的古风,即仍是平板、方块或柱梁,它们作为地点(place)而非形式占据着空间。在安德烈看来,“地点”是对雕刻以及雕塑现象的体验可能性,这一可能性不可继续被简化,材料是物理因素,观者以此即可在空间中体验雕塑而无需形式。

丹·弗雷文

在极简艺术家中,丹·弗雷文(1933年4月1日生于纽约,1996年11月

29日卒于纽约)最为一目了然——不仅比喻意义上^①——地将“作为地点的雕塑”这一艺术方案付诸实施。他的材料采用的是商业中常见的霓虹灯管,他最初(自1963年起)是单个使用,后来将之按序列排列和用做角落浮雕,从70至90年代则将之制作成精确构思而成的造型,先是灯墙,最后是灯光空间。霓虹灯管的雕塑形状渐渐消融于灯光的非物质化建筑中,这一建筑完全主宰了空间:“我早就知道,通过精心布局灯管可以打破空间中的切实空间并与之相游戏。”由此产生了灯光通道,迷人的光线非常充裕,色彩完全弥漫于原本保持中性的白色空间外壳里。他还常常大量采用共时性和补充性对照,使得冷暖色彩组合交相辉映。雕塑造型悄然与绘画的色彩形体相联系,抹杀了彼此的界限。弗雷文的灯光空间不再是展览地点——艺术总喜欢将之降格成这样,画廊或博物馆空间所形成的“白房间”(white cube)被引入新的空间特质,成了自主、无关联的地点,这一空间虽以雕塑来确定结构,却不包含过渡空间。

156

索尔·列·韦特

在索尔·列·韦特(1928年9月9日生于康州哈特福德)的创作中,极简艺术的形式方案过渡为观念艺术,区别在于,他尚且还在建造方案,唐纳德·贾德则将之交给助手来完成。对他来说,关键是艺术在观念上的“先验性”(a priori),以至于“所有计划和决定已事先完成,制作不过是纯机械的事”^②。当艺术家把艺术作为纯粹理念来设想时,不会出现弄虚作假。对列·韦特来说,计划性创作还意味着一条得以规避主体性或个人表达的路径。作品的理念与其言之凿凿的付诸实施的标准之间的鸿沟不复存在。

列·韦特采用几何基本形状(大多是正方形),将之扩建为边框开放的骰子结构,或排列成无关联、递增性的格栅结构,以避免形式上有所侧重。他将封闭或开敞的骰子形状排成序列,形成可供任意进行系列组合的模块,类似

157

① 这里作者使用了形容词 *einleuchtend* 的双重含义,即本义所指的照亮和引申义所指的让人豁然开朗。——译者注

② Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998. S. 1023.

于宜家架子系统的积木原则。视觉上作为木制模型或几何图表(作品《系列产品 ABCD》, *Serial Product ABCD*, 1966)展现在观者眼前的,想必是极简艺术最冷静和枯燥的形式,与丹·弗雷文较多诉诸感性的灯光艺术形成最鲜明的对比。在列·韦特的作品中,是系统而非风格在制衡,几何学取代情感,规矩替代表达。关于最简单的几何形体的集合理论在此按各种句法通通被演绎一番。然而,他的艺术只是看似在探究逻辑可验证的事实这片天地。因为在模块体系内根本无法看出目标明确的系统性和逻辑性。作品的理念和主旨说到底在于探寻可无穷变异的设计方案。在此,关于作品的理念(探寻)与艺术接受者对作品的感知(作为可理解的设计方案)之间的鸿沟是最小的,近乎于同义反复。正如克劳斯·霍内夫(Klaus Honnef)在为 1972 年举办于巴塞爾的观念艺术展所写导论中所言:“表述形式是表达内容纯粹的、不折不扣的反射。”

观念艺术

158 观念艺术(Concept Art)与观念性艺术(konzeptuelle Kunst)之间基本没有区别。观念性艺术更多指艺术策略,是对英文 Conceptual Art——该名称出自激流派艺术家亨利·A. 弗林特(Henry A. Flynt)——的确切翻译,主要源于英美。观念艺术指的则是这一现象本身,萌芽之际在欧洲比在美国更受重视。这两个概念可以作为同义词使用。问题在于,随着观念艺术的发轫,对艺术的新定义应运而生,即任何艺术行为原则上都是观念性的,这一理解根本毋庸置疑。从时间上虽可确定该运动的肇始,通过定义却难以划出明确的分水岭。约瑟夫·科苏斯(Joseph Kosuth)属于观念艺术的第一代艺术家,他认为现代艺术发轫于马塞尔·杜尚。在他看来,之后的所有艺术本质上都是观念性的。如此一来,谈观念艺术所要涉及的艺术家就不可计数了,要避免这一难题,只能将介绍内容局限于促发这一运动的艺术圈子或具体引发该运动的基本现象。

首先,三个方面的原因对其产生起了重要作用:第一,对于许多第一代观念艺术家来说,“走出画布”(拉茨罗·格洛泽, Laszlo Glozer)是将艺术智性化的动因。绘画被视为“僵死文化的象征”(奥特路德·韦斯特海德, Ortrud Westheider)。例如劳伦斯·维纳(Lawrence Weiner)在1969年举办于伯尔尼的划时代展览“当姿态成为形式”(When Attitudes Become Form)——多位观念艺术家参展——中,按一幅正方形画作的形状拿掉墙上的粉刷涂料,这无疑是在对架上绘画消失殆尽的灵韵做出的苦涩评论。第二,他们认为应当阻止艺术的商业化倾向,这一努力却终究归于梦想。艺术市场将一切都占为己有,甚至包括不想与市场利益沾边、以(几乎)完全非物质化的(即语言)材料亮相的艺术。始作俑者是艺术商赛斯·西格劳伯(Seth Siegelaub)。1969年,他在纽约一间特意清空的办公室里举办首场纯粹的观念艺术展览,展期就是其标题“1969年1月5日至31日”(January 5-31 1969)。参展的有罗伯特·巴里(Robert Barry)、道格拉斯·许布勒(Douglas Huebler)、约瑟夫·科苏斯和劳伦斯·维纳,展览差不多仅是展品目录册,目录册中为每位艺术家留出25页供自由设计。第三,观念艺术还源于超越60年代艺术中对实物的痴迷这一愿望。关于观念艺术的毁像运动(Ikonoklasmus)这一说法不无道理,因为在反对绘画与雕塑的美学自主性时,观念艺术发展出形而上学的语言。另一方面,恰恰是绘画与雕塑这些艺术类别所独具的法则,作为不再有用武之地的背景,阻碍了艺术新方案的产生。如今的当务之急却不再是亮出“非艺术性的”各种创作方式,以便打破艺术类别之间的界限,间或中断艺术的自我性,而是将杜尚和战后艺术遗留下来的批判性思考绝对化。应对艺术自身所处的语境加以透彻分析。

“有好的理念,才有好的观念艺术”或者“只要与艺术相关,一切理念皆艺术……”——这出自索尔·列·韦特发表于1969年的文章《观念艺术小论》(*Sätze über konzeptuelle Kunst*)。^① 道格拉斯·许布勒补充道,要使大家意识到作品并非完全依赖于视觉因素,任何信息(包括语言)皆适宜。在列·韦特

^① Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998. S. 1027.

二十世纪西方艺术史·下卷

160 看来,艺术的付诸实施可以留给他人来做,或正如劳伦斯·维纳在首批《论点》(Statements,1969)中所写:“作品无需完成。”作为纯粹的记谱法或信息,艺术更多地依赖于接受。他将《论点》递交参展,这些文本可以被说出、仿绘或按其中的指示依言而行。维纳由此将完成作品的责任转交给观者,拓宽了艺术接受的可能性。作品不再是实物,而是艺术创作本身,不再位于特定地点,而是在任何地方(不仅在博物馆里)均可完成。美国艺术家罗伯特·巴里也认为“艺术不应是人们所直观的”,与道格拉斯·许布勒相似,他也质疑直观原则——它是决定艺术的基本因素之一。他制作铁丝装置,通过使用透明的尼龙线(《线缕作品》,Fadenstücke)而萌发“不可见的材料”这一理念。他之后还展示了文本作品,通过幻灯机投射于墙,自1977年起将之作为与建筑相关的文字作品付诸实施。丹·格拉汉姆早在1966年已发表他的首件纯文本作品《图式》(SCHEMA),这并非关于造型艺术作品的评语或理论,而是作品本身。英国艺术团体“艺术与语言”自1969年起将关于艺术的理论性文章作为艺术品发表于团体的同名杂志《艺术与语言》。

从“艺术与语言”到珍妮·霍尔策

161 观念艺术在美国和欧洲几乎同时发轫于1965至1969年间,其动因在于力图分析性地追问艺术自身所处的条件,这一话题之前一直是艺术理论或艺术评论操心的事。在1968至1976年间一直协同行动的英国艺术团体“艺术与语言”最初由四名成员组成:特里·阿特金森(Terry Atkinson)、迈克尔·鲍德温(Michael Baldwin)、大卫·班布里基(David Bainbridge)和哈罗德·胡瑞尔(Harold Hurrell),它是唯一以文本实物形式纯粹从事艺术理论研究的团体。1969年5月发行的杂志《艺术与语言》创刊号还包括美国艺术家丹·格拉汉姆、索尔·列·韦特和劳伦斯·维纳的作品。特里·阿特金森在前言中介绍了悖论(Paradoxon)这一现象,即这篇文章旨在阐明观念艺术的宗旨,本身却又作为观念艺术品出场,他将这一假设性表述作为具体前景提出以供商榷。为了介绍来源,阿特金森分析了传统意义上的艺术感知问题:关于艺术的形态学标准与时俱进、日新月异,例如杜尚将其现成品宣告为艺术实物,该

作品很久以后才终于如是被接受。艺术创新只要是在其自身类别框架里的发明,迟早会得到认可,它们改变着形态学的标准。倘若以处于消解状态的类别界限为背景,以这一理念为出发点继续推想,那么,理论构想也是某种实体,必然有望被视作艺术品,只要摆脱传统观念,即“造型艺术必须保持视觉性”就行。这正是他们的诉求所在。对于“艺术与语言”团体以及约瑟夫·科苏斯来说,形式意义上的形态学规定纯属多余。比如难以断定的是,挂在画廊墙上的文本是关于艺术的评语抑或艺术品本身,当它自指性地大谈特谈艺术时更是如此。索尔·列·韦特的主张与此相近,他认为:“只要与艺术相关,一切理念皆艺术。”简言之,关于艺术的评语属于艺术这一语境。由此产生了前所未有的自我指称形式:分析艺术存在之条件的文学形式本身成了艺术品。

162

作为文本的艺术变得可被阅读,这是艺术加诸于自身的最重大和最能打破错觉的发展之一。通过将艺术非物质化,驱逐艺术的表现对象,60年代本已日渐式微的美学动感的最后残余也灰飞烟灭。这一理念暂且还拒斥将艺术引入到生活中。这看似又在宣告艺术的一个终结,还给在美国及欧洲愈演愈烈的简化主张增添了一种表现形式,即纯文本的记谱法,这一立场根本不再希望也不再能够扬弃艺术体系的自指性。艺术对自身、其产生及语境置喙。这就造就了艺术中从此挥之不去的立场:关于艺术及其框架性条件的话语。这再次把之前(若非向来如此)当然就有的先声以及让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-François Lyotard)的观点极端化,利奥塔认为,战后现代艺术的特征在于不断质疑艺术的各种特定条件。艺术品在类别之外尚能获取的唯一合法性在于艺术家的主旨。正如约瑟夫·科苏斯这位美国观念艺术家及英国杂志《艺术与语言》的美国主编所言,形态学(形式)的规范毫无意义。我们正处于“从自指性向自我反思性艺术过渡的状态”^①。

由此出现的艺术实践有的让人难以消化,而且不能一言以蔽之。实践理论或理论实践相互制约,例如法国观念艺术家丹尼尔·布伦(Daniel Buren)从对自主性艺术品的批评出发,创作条纹(画作),将所有形式问题和形式努力

163

^① Ortrud Westheider: *Kleine Geschichte der Konzeptkunst*. In: *Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle*. [Ausstellungskatalog. Hamburger Kunsthalle.] 1997. S. 26.

都相对化。他对此自评道：“我确认这是我四年来的作品，没有发展并且毫无例外。过去如此并不意味着接下来的十年或十五年还会同样如此，也不意味着明天会改弦更张。”^①事实上，布伦直到今天还在创作着由白色和彩色条纹组成的完全雷同的基本形式，以便规避博物馆将之占为己有的做法。他先是描绘，之后使用印有色彩图案的雨篷布或塑料薄膜，总是按原位配置这些材料，使之与当地情形相匹配。上面那段话引自他的文章《当心!》(Achtung!)——这篇阐明其艺术立场的纲领性文章是他为1969年在勒沃库森市博物馆举办的展览“观念”(Konzeption/Conception)的展品目录册撰写的，文中对观念艺术的多个方案提出犀利的批评。布伦警告道，(只是)借助文字表述的方案会取代物质性的作品，纯粹记录式的形式或操作指南(例如劳伦斯·维纳或道格拉斯·许布勒的作品)表现的不过是与现实关联的另一种很普通的形式，为了摆脱实物而以方案(实物)取而代之，相当于“挂羊头卖狗肉”。布伦的文章说明，如果不读他具有理论基础的评语，就很难恰如其分地接受他的艺术品，就其条纹(画作)而言，这指的是他的不断创作。

164 观念艺术中显著的表现形式是图式、文字、借助于摄影和文本的记录、语言记谱法或信息，甚或以语言学为主的草案，它们将语言与视觉相交织。时间、地点和语言的表意性是早期观念艺术的典型内容，对个人方法的执迷坚守及系列化创作是其特征。汉娜·坦波文(Hanne Darboven)属于欧洲最早的观念艺术家。她的艺术发展与索尔·列·韦特和唐纳德·贾德的紧密相连，她在纽约与他们取得了联系。自1968年起，坦波文发展出一种晦涩难懂的方法，将时间视觉化。时间被转化为由数字和符号组成的结构。基于日历上的日期(天、月、年)，她在A4纸——她将之如画作般镶上框并按序列排列——上写上日期的数字值，将之重复并从形式上按数列排成方形，算出数字和，每个日期都重复这一程序。70年代，艺术家以类似高深莫测的方式加工文学作品、历史题材、人物流水账(作品《书写时间1975—1980》, *Schreibzeit 1975-1980*)。比较容易理解的是生活于纽约的日本艺术家河原温(On

① Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998. S. 1041.

Kawara)的存在主义创作手法,他为了记录时间,从自己生活世界的情景中选出告知信息。1966年,他开始创作《日期画作》(*Date Paintings*),一连串不断延续的日期画作,在小尺幅的画布上只画上当天的日期。在系列作品《我遇见了》(*I met*)中,他列出与他人的碰面,在系列作品《我走了》(*I went*)(这两个系列作品都开始于1968年)中,他在城市地图上标出自己一天的行走路线,在系列作品《我还活着》(*I am still alive*)中,他给认识的人发电报,电报中记录着他的生活状况。法国艺术家苏菲·卡勒(*Sophie Calle*)的创作走的也是这一路线。她通过摄影记录(有时伴有短文)营造出日常生活事件的情景,以便揭示人们的生活及其行为符码。例如她邀请45位朋友、邻居和同事在她的床上过夜,以图文形式记录他们的经历(《睡觉者》, *Die Schläfer*, 1979年)。她让一位私人侦探监视自己,并用相机锁定相互监视的场景,她在街上跟踪各种素不相识者(作品《威尼斯的追随》, *Suite Vénitienne*, 1980)或悄悄在其酒店房间里找寻蛛丝马迹。这些艺术记录关注的是被激发与即兴的行为方式,除了对这方面的认识,她还创作了如下作品:盲人如何想象美?《盲人》, *Die Blinden*, 1986)。原籍波兰的法国艺术家罗曼·奥帕尔卡(*Roman Opalka*)的创作没这么费事。他自1965年起开始画数字画。在精细的小幅画作中,他从数字1开始,用白色的递增数列一个接一个次第覆盖画在同一幅画上的数字,目前所达的数字已远远超出100万。原本灰色的画布在每次画新的白色数字时都会变得浅亮些,可以推想的是,如此继续下去,存在的暗码有朝一日会在绘画的简化进程中完全消失。

通过语言进行创作的观念艺术家除了约瑟夫·科苏斯,还有两位美国女艺术家珍妮·霍尔策(*Jenny Holzer*)和芭芭拉·克鲁格(*Barbara Kruger*)。70年代末,她俩开始将凝聚为语言的简短信息偷渡到公众领域。珍妮·霍尔策采用的是格言和老生常谈式的浅显智慧,将之以海报形式匿名地贴在曼哈顿街头、作为传单散发、印在T恤上(作品《常理》, *Truism*, 1977—1979)或置放于公共场所的金属指示牌上(作品《活着》, *Living*, 1980—1982)。自1982年起,她开始创作霓虹灯文字,并将之毫不显眼地放在时报广场的霓虹广告之间。寓意深邃的告白紧邻广告语汇的只言片语,后者和图像一样能够激发

情感。霍尔策有意识地采用大众媒体的炫目策略,以便将她的信息传递及人,并从认识批评的角度质疑关于重大主题的空洞套话与广告语言的廉价许诺之间的鸿沟。90年代,霍尔策的政治伦理警句——它们总是围绕着隐私、自决、性、死亡、种族主义和战争这些主题——变得更为复杂,内容上更关注现实。1993年的作品《奸杀》(*Lustmord*)刊登于《南德意志报杂志版》,作品的一部分用前南斯拉夫妇女的血印制,她以此抗议巴尔干战争中蔑视人权的种族大清洗和大规模强奸。她新近创作的大项目之一是2001年展出于柏林新国家美术馆(Neue Nationalgalerie)的壮观装置。电脑操纵的13道标语条穿过密斯·凡德罗建筑空空如也的玻璃大厅,尤其在夜间留下充满暗示性、间或过滤意识的光线闪烁,这番流光溢彩由喋喋不休的箴言和冷静的告白组成。这些信息的核心之所以从不流于肤浅煽情,可能是因为观者若不陷入沉思就难以跟上一道道文字一刻不停的循环滚动,而一旦开始沉思,就会立即在文本流程里断了线。在我们所处的媒介信息洪流中不断加速的顿音里,世界旋转得太快,以至于无法保持“可阅读”的状态。

167

约瑟夫·科苏斯

美国艺术家约瑟夫·科苏斯(1945年1月31日生于俄亥俄州托莱多)堪称分析性观念艺术的主要代表之一。这位精通哲学的艺术家的语言评论涉及艺术品所提出的诉求。同样道理,语言造就了其作品的图像世界,以至于两种媒介相互渗透。他对艺术语言的分析渐渐过渡为具有语言逻辑的艺术。

直到1976年,他担任《艺术与语言》杂志的美国主编,并为之撰写大量探讨艺术与哲学的文章。与唐纳德·贾德相似,科苏斯将形式主义的艺术及其理论拒之门外。他的艺术批评的理论基础源于路德维希·维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)及其《逻辑哲学论》(*Tractatus logico-philosophicus*, 1921年)。在发表于1969年的文章《哲学之后的艺术》(*Kunst nach der Philosophie*)^①中,科苏斯指出,哲学(或形而上学)的终结以路德维希·维特

① Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998. S. 1029-1039.

根斯坦为端倪,几乎与之同时出现的观念艺术则发轫于马塞尔·杜尚的现成品,现象在此成为观念。“杜尚赋予艺术其自身的定位。”科苏斯认为,杜尚开创了观念艺术的先河。现代艺术的形式美学范畴及其内在发展逻辑已落伍,因为在这种模式中,艺术只有依靠与先前艺术品的相似性才成其为艺术。他分析了艺术的艺术观,即什么是艺术,并以唐纳德·贾德的极简主义“盒子艺术”为例得出结论:如今要将某物体视为艺术,先验观念十分必要。审美和功能性标准在此显然已完全失效。因此,绘画与实物艺术在其形式美学模式内的进一步拓宽被视作多此一举。关于艺术功能的问题还引发了他对艺术所下的狭义定义。在他看来,直至现代主义起步,艺术的传统功能(宗教、统治诉求、显耀等)一直将它层层包裹。直到20世纪,各种艺术渴求自主,这才昭示出,20世纪不再有比这更直接的社会需求,艺术的意义只有通过指向自身之外之事才能招募齐全,否则艺术纯属多余。自杜尚起,艺术处于封闭的自指性阶段,首先只是为了其自身而存在:“艺术是对艺术所下的定义(古德龙·因波登)。”因此,艺术的存在权也只能从自身推导而出。对艺术进行反思是澄清其真正意义的唯一可能性。他由此得出的结论是,艺术必然包含对艺术的反思。

科苏斯加诸于艺术的这种反思自指性具有一个特点,即关于艺术本质的问题始终只能通过同义反复来回答,“因为只有同义反复是万无一失的”,正如科苏斯征引语言哲学定理所说。这让人想起阿德·莱因哈特提出的艺术自主性:“艺术即作为艺术的艺术”。区别在于,科苏斯不得不从事对艺术的认知批评,以便继续符合艺术的观念性质而不倒退回美学。美学中没有新形式,只有意义尚存。“艺术即作为理念的理念”(Art as Idea as Idea),这一语言的同义反复是科苏斯创作的圭臬。

尽管如此,科苏斯展现出获取意义的艺术形式,即语言、画作和实物的等值对照。科苏斯创作于1965年的《一把和三把椅子》(*One and Three Chairs*, 艺术家本人收藏)属于以“摹仿性”(古德龙·因波登)仿制同义反复模式的奠基性作品。作品仿佛一幅宗教三联画,将一把真正的椅子放在与实物同样大小的描摹性画作与放大的关于椅子的语言定义(取自于百科全书)之间。对同一物体做三种不同再现,这一局面充分展现出两个思路。第一,人们原本期待的

是,描摹性画作的直观性和百科全书里的语言定义会引发“关于现实的新概念”,这样一来,真正的椅子会获得超出直观和概念维度的内涵。正如古德龙·因波登所阐明的,情况恰恰不是如此。与原物实物相比,描摹性绘画并没有提供信息上的增值。语言定义所包含的一系列信息反倒越来越远离作为实物的椅子:这一定义的解释方式是罗列“椅子”这一概念的其他用法。这三种迥然不同的实物再现被并排列在一起,一定程度上意义相同,从理性角度来看(却)毫无关联。第二,科苏斯无疑是时代之子,他打破了同时期艺术潮流所蕴含的三种接受方式。他征引实物艺术——它把日常生活用品展现为艺术,并希望以此另有所指——的杜尚式写实主义、极简艺术及其中性的“特殊实物”(该实物只想自我指称,此外根本不想再有任何表达意涵)、波普艺术的赞同态度(它在系列画中不断重复庸俗平凡的基本主题并将之巨大化)。科苏斯的作品当然不只归结于上述策略。他在含沙射影地进行艺术批评。他的作品平衡于历史性唯美主义的边缘,是力图“将艺术语言的意义与胡说区分开来”^①的范式。科苏斯在作品《霓虹灯》(*Neons*,自1965年起)中表述了类似的同义反复,其中的文字、信息与形式始终仅指向自身。没有任何信息超出作品本身所蕴含的事实,这完全依照其座右铭:“超出作品本身的话皆妄言。”科苏斯一再在“与语言的平行状态中探寻艺术的逻辑”^②,这不仅表明艺术的智性化以及将艺术与别的精神活动等量齐观,而且为七八十年代的艺术指引了方向,这时的艺术日益将语言与图像的表意性相对立。在其晚期作品中,他的语言图像发展为挖空心思的阅读迷宫,他将我们文化中精神巨匠就某个主题所写的文章汇集起来,从而使展览地点成了从事哲学思考游戏的场所。

马塞尔·布达埃尔

比利时艺术家马塞尔·布达埃尔(1924年1月28日生于布鲁塞尔,1976年1月28日卒于科隆)原本而且一直是诗人,留下的创作成果既难以全览,也不易参透。他的作品包括著述、电影、实物、装置和介于艺术理论与文学之间

① Gudrun Inboden (Hrsg.): *Joseph Kosuth. The making of meaning*. [Ausstellungskatalog. Staatsgalerie Stuttgart.] 1981. S. 20.

② Thomas Kellein (Hrsg.): *Clyfford Still (1904 - 1980)*. München 1992. S. 339.

的文学作品。与科苏斯相似,语言与视觉之间的交互作用、文本与图像的结合是其创作的核心。同胞勒内·玛格利特(René Magritte)的图像语言与语言图像及其在描摹与现实之间晦涩难解的游戏是其创作的重要出发点。

1963年末,他将自己卖不出去的诗歌集《记事条》(*Pense-Bête*)所剩的50册埋入石膏中,以此踏上造型艺术的舞台。这些书之前一直“如铅块般堆在书架上”(霍尔格·利布斯),作为艺术品转眼间变得畅销了。在他1964年举办于布鲁塞尔圣罗兰画廊(Saint-Laurent)的首次个展上,他在请柬上明确亮出经济因素。他要求获得百分之七十的销售额。布达埃尔开始不折不扣地安身于艺术市场的机构性语境中,这一策略的全部颠覆性和标新立异最终表现于,他于1968年跻身到博物馆馆长这个角色,并将博物馆这一机构本身展览出来。

布达埃尔在创作之初追随实物写实主义。日常生活中与艺术异质的材料(例如蛋壳、贝壳和煤)与其“图像载体”——桌子、椅子、锅、铲、玻璃杯等——组合成实物,让人联想到超现实主义里谜一般的实物。现成品原则与新写实主义齐头并进,不过,布达埃尔以这两种美学为基础的实物力图将视觉可把握的现实重新转化为与象征和形而上学相关的提问。实物的可被质疑性及其充当艺术的诉求被视为表意性问题。

1968年,布达埃尔开始创作代表作《虚构的博物馆》。他在寓所成立了首个《现代艺术美术馆鹰展厅19世纪展区》(*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*),共有12个展区。艺术物流的包装箱、请柬、贴在窗户和花园墙上的博物馆指路文字、开幕词(由一位真正的博物馆馆长致辞,即来自门兴格拉德巴赫的约翰内斯·克拉德斯)和一个收藏(藏品是19世纪法国画家的明信片),如此种种都在模拟博物馆开幕的程序。该项目的宗旨何在?它全方位地抨击博物馆这一文化监控机制,这类批评在六八学生运动^①中登峰造极为巴黎的大学生和艺术家一度占领美术馆(Palais des Beaux-Arts)。布达埃尔却只在一开始参加过这种无政府主义闹事,最终还是宁愿采取安迪·沃霍尔所实践的赞同策略。“不再反对现有条件,而是应当

① 六八学生运动:1960年代中后期主要由左翼学生和民权运动共同发起的抗议活动,主要诉求是反战、反资本主义、反官僚精英等。——译者注

在这些条件之内发展出颠覆性的策略,从而推翻这些条件。”^①博物馆提供了一个模式,即艺术应是怎样的,如何对之加以界定、保存和展现。在接下来的四年里,布达埃尔以不同展区荒诞而晦涩难解地戏拟这一机构的各种场景。如果说,博物馆实践的是“美学的官僚化”,布达埃尔创作的则是“官僚化的美学”^②。其中的《形体展区》(*Section des Figures*)是展区作品的巅峰之作,于1972年展出于杜塞尔多夫艺术博物馆,标题仿佛取自小学课本,即“从渐新世至今的鹰”(Der Adler vom Oligozän bis heute)。他自1970年起生活在杜塞尔多夫,该城市在60年代随着“零社”、激流派和约瑟夫·博伊斯的相继登台逐步发展为最重要的艺术中心之一。鹰——他的仿真博物馆曾以此命名——如今成了展览的主题,并随之成为艺术实物。不过,正如多罗特娅·茨维尔纳所言,这里的鹰与其说是展览实物,“毋宁说是一种方法的实物”^③。从鹰或者这300件展品(大多是布达埃尔借来的)中,观者可以看出该题材潜在的无限文化多样性以及永无休止的象征化进程,却不会意识到主题或赋予意义的物以类聚。这些展品恰恰不是从内涵角度来系统化的。鹰在被伪装成博物馆里的艺术品时,随即又被不经意地去神话化了,因为布达埃尔在每件鹰展品旁标注了一行字“这不是艺术品”。尽管如此,作为实物的展品被强加上五花八门的丰富含义,这是处于博物馆秩序框架内的艺术品所必然要求的。此外,布达埃尔还征引了一个关于再现的问题,该问题让人联想到杜尚,即他曾宣称其现成品:这是艺术品!该宣称斩钉截铁。这同时指涉一个关于认知的问题,勒内·玛格利特在著名的烟斗作品——画上是一只烟斗,配上了一句话:这不是烟斗(*Ceci n'est pas une pipe*)——中以近乎经典的方式表述了这一问题。迈克尔·福柯(Michel Foucault)认为,只要研究了玛格利特画中的感知困境就不会怀疑,烟斗画确实不是烟斗状的物。画中物却有此名称。玛格利特引发出画的存在与句子的“是”之间的冲突,这一冲突是媒介的

① Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers. *Die Bilder - die Worte - die Dinge*. Köln 1997. S. 84.
 ② Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers. *Die Bilder - die Worte - die Dinge*. Köln 1997. S. 108.
 ③ Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers. *Die Bilder - die Worte - die Dinge*. Köln 1997. S. 125.

问题,布达埃尔将该问题转化为艺术品的地位问题,“这不是艺术品”这句话形式上与玛格利特的“这不是烟斗”很相近,当真使鹰脱离了艺术的语境。他以此推翻了杜尚所引入的原则,即一切皆可转变为艺术。另一方面,博物馆的展现重新虚构性地赋予本身已充满博物馆神圣光辉的鹰展品以艺术品的性质:作为展品的艺术所表现的是艺术,恰如玛格利特画中的烟斗所表现的当然是烟斗。因此,博物馆为布达埃尔提供了一种结构,他将之戏仿为一块地盘,艺术的再现体系在此运转良好却又显得高深莫测。

艺术与生活——关于行动主义
(第二轮)现代艺术

偶发艺术、事件艺术、行为艺术

早在抽象表现主义绘画中,创作过程已具有特殊意义。杰克逊·波洛克的行动绘画被奉为艺术的新成就,绘画被渲染成事件。艾伦·卡普洛更是将他所催生的偶发艺术这一艺术形式归因于波洛克的筌路蓝缕之功:行动绘画成了行动艺术。^①他从发展史的角度断定,艺术的必然顺序应从绘画开始,经由拼贴和集合艺术发展为室内装置(环境艺术)、偶发艺术的行动地点(尽管该艺术旋即也实现于室外空间)。偶发艺术1959年在纽约卢本画廊首次公开亮相,标题为“6部分的18起偶发事件”(18 Happenings in 6 Parts)。在三个用屏风隔开互不干扰的行动区域里同时展现着舞蹈、电影、音乐、日常生活里的行为、画画以及看似荒诞的举动:一位妇女在挤橙汁,有人不停地往墙上掷球或擦火柴。观者通过节目单被指示什么时候该在演出间隙换地方,或者节目中安排了他有怎样的参与。如此的及之后的偶发艺术——后者让观者更多地参与其中——的目的在于激发观者对艺术形式的体验能力,该艺术形式诉诸各种感官并融合所有艺术类别,还包含平凡的行为与日常生活中的现象。正如卡普洛后来所评,艺术与生活之间的界限应尽量保持流动状态。卡普洛将突破类别的杰克逊·波洛克绘画作为基本出发点,另外一些现象也间接印证了这一点,例如乔治·马修、瑞德·葛木斯(Red Grooms)的行动绘画、日本“具体”美术协会的行动主义或吉姆·戴因和雅尼斯·库奈里斯的行为艺术,然而,超越艺术、音乐、文学和戏剧之间的传统类别边界的真正发起者是库奈里斯的老师、作曲家约翰·凯奇,他在1956至1960年间任教于纽约社会研究学院。他发明了特制钢琴,有意识地采用偶然操作和音乐之外的元素,将一切可能的声源(包括寂静之声)融入到所谱写的乐曲中,并通过时间上规定好的行动及记谱法体系来布局五线谱,这一切使他成为试验性前卫音

① 参见本书参考资料3。

乐的领军人物。他创作于1952年的作品《4分33秒》的首演已成神话,该作品由三个乐章组成,演奏者大卫·图多尔(David Tudor)在这4分33秒中只是多次将琴盖打开又合上,此外一片寂静,除了观众席里发出的背景音乐式的动静,而这些动静竟成了该作品真正的音响效果。就在同一年,凯奇在旧金山艺术学院策划了偶发艺术《戏剧作品第一号》(*Theater Piece No. 1*),这出在音乐会上进行的行动将文学[玛丽·卡洛琳·理查兹(Mary Caroline Richards)、查尔斯·奥尔森(Charles Olson)]、舞蹈[摩斯·康宁汉(Merce Cunningham)、绘画行动(罗伯特·劳申伯格)与音乐(大卫·图多尔、杰·瓦特 Jay Watt)]组合在一起,可谓首场跨媒介表演,发生在这一概念对各种艺术真正产生影响之前。凯奇还成了另一批艺术家的精神之父,他们不久后以“激流派”为名在国际舞台上力图把艺术景象搅得天翻地覆。其主将和领军人物是乔治·马西尤那(George Maciunas),他于1961年在其纽约AG画廊策划了首次以“激流”(Fluxus,源于拉丁语 *fluere*,意为“流动”)为标题的展览。与完全策划好的偶发艺术不同,激流艺术的音乐会和事件中主要是即兴创作的自发元素,观众基本处于被动状态。艺术家的行动包括讲演、声响音乐、游戏、具象诗和颇具无政府主义色彩的艺术胡闹,融汇成跨专业的奇观,这样的表演不能否认其达达主义的源头,将反中产阶层的精神面貌昭然于世。在马西尤那看来,激流艺术应当是简单、有趣和浅显易懂的,应当对抗各种“美”的艺术,后者曲高和寡地偏好内涵深厚的人造物。传统的作品概念和艺术的类别界限已过时,激流艺术说到底只希望有所行动,这一行动认为,即便没有艺术标记,也能行得通。

以此难以长久地博取赞誉,现在回顾起来,这并不出人意料。尽管激流艺术的行动极具启发性,1978年马西尤那去世后仍在继续,却再也没能达及60年代的强度。各种艺术内的立场太过混乱,行动本身只是为瞬间而心念一念,并一去不复返。他们有意识地拒斥专业化,并且绝对排斥艺术的可使用性。位于艺术之外的漂浮状态——杜尚以其现成品尚能维持这种状态,但作为纯粹的行动主义,长此以往却难以为继。激流艺术里虽也有与实物和材料的游戏,然而,没有行动的实物对于激流艺术来说毫无意义。它是对之前一

176

177

直宣扬的艺术定义的激进大转弯,是(仅如昙花一现般短暂的)范式转变,这一转变仿佛一场洗涤艺术的雷阵雨。不过,实物随即卷土重来。攻击中产阶级艺术品位的云层虽然尚未消散,地平线上——在此姑且采用煽情的表述——却出现了一个闪亮形象,他成为现代艺术(从其本质来说反中产阶级)的象征:约瑟夫·博伊斯。他在60年代末将其激流事件和装置的残留物与所有行动相脱离,重又呈现为单独的雕刻和雕塑,称之为“整体艺术品”,并赋予这些作品以自传色彩和神话含义。物体作为含义载体重新返归艺术——波普艺术通过将复制日常生活世界的各种物作为艺术主题,曾间接向此方向迈进,博伊斯以其方式使这一现象臻至完善,尽管没有谁像他那样打破了传统的艺术定义的框架。步激流艺术和偶发艺术的行动主义后尘的则是70年代出现的行为艺术、身体艺术和影像艺术。

“具体”美术协会

从编年史角度来看,紧接杰克逊·波洛克的行动主义之后的是“具体”美术协会,该协会继二战经历之后在日本探求绘画中的新表达形式。“具体”美术协会信赖材料这一创作成分,但材料不应按传统理解来塑造,而应通过行动被赋予新生命。1954年,吉原治良(Jiro Yoshihara)成立该团体,其首次展览“第一场‘具体’展”(First Gutai Exhibition)于1955年在东京举行,相机和照片记录是其行动的有机组成部分。许多实物在展后被毁弃。创作过程本身和身体行动最为显著。在作品《与淤泥搏斗》(*Kämpfen mit Schlamm*, 1955年)中,白发一雄(Kazuo Shiraga)在地上一堆由石灰、水泥和水组成的混合物里打滚。同一年,他创作了足绘画法,从创作端倪上先于伊夫·克莱因的人体绘画,并与波洛克在地上作画的技法相符。村上三郎(Saburo Murakami)纵身飞穿过好几个前后排列、用包装纸绷上的架上画画框。该行为的结果即撕裂的画面,并在展览期间供参观。吉姆·戴因以其行为艺术作品《微笑的工人》(*The Smiling Workman*, 1960)与村上的行动相呼应。金山明(Akira Kanayama)用遥控的玩具汽车制作绘画,差不多与卢齐欧·封塔纳同时,嶋本昭三(Shozo Shimamoto)发明了打孔画,或者说用颜料炮弹创作的

画作。《纽约时报》和《生活》杂志关于该团体作品的报道很可能激发了艾伦·卡普洛的偶发艺术,同样道理,曾多次去过日本的伊夫·克莱因对“具体”美术协会在当时的前卫艺术行动也不可能全然无动于衷,尽管他一直断然否认曾直接受其影响。“具体”美术协会在 60 年代日本的行动艺术中得到进一步发展,这体现在高红中心团体(Hi Red Center Group)的创作中,该团体与纽约的激流派艺术家有着紧密合作。

激 流 艺 术

179 关于激流艺术没有确切定义。激流艺术既非封闭的艺术团体亦非某种风格,毋宁说是一种精神倾向,植根于 20 世纪上半叶的各种试验性艺术运动,尤其是达达主义和意大利的未来主义。激流艺术产生于纽约音乐和文学的前卫创作圈,其最重要的代表包括乔治·布莱希特(George Brecht)、约翰·凯奇、迪克·希金斯(Dick Higgins)、本雅明·派德森(Benjamin Patterson)、小野洋子(Yoko Ono)、杰克逊·马克·娄(Jackson Mack Low)、理查德·麦克斯菲尔德(Richard Maxfield)和拉·蒙特·扬。其领军人物及发起人是出生于立陶宛的美国艺术家乔治·马西尤那,他在纽约接触到以艾伦·卡普洛为中心的极其活跃的偶发艺术的活动。最初的艺术行动于 1961 年在马西尤那的 AG 画廊和小野洋子位于钱伯斯街(Chambers Street)、具有挑高开敞空间(Loft)的寓所举行,由作曲家拉·蒙特·扬策划。两次行动都力图创作新的具体音乐、另一种跨媒介的表达形式,该形式一开始被冠以“新达达”的称号,为之后激流艺术的表演指引了方向。激流艺术在国际上(尤其是莱茵兰地区)的迅速传播首先应归功于马西尤那。1961 年末,他作为为美军服务的绘图师来到德国,不仅携带了一本纽约激流派文集(内容是关于激流派的理论基础),并且带来了关于一系列音乐会的具体设想,这些音乐会旋即在全欧洲举行。他们在德国的首次公开出场是 1962 年 6 月在乌珀塔尔的帕纳斯画廊(Parnass),马西尤那由此确定了激流艺术的发展方向,随之出现诸如“反艺术”“艺术虚无主义”“音乐、戏剧、文学与艺术中的新达达”等标引词。该演出意在超越艺术与生活、创作者与观者、行动与作品之间的界限。很典型的是

“短形式”(Short form),即写在纸上、类似于舞台指令的简短构思,这就为表演者提供了较大的自由发挥的空间。出场的还有定居科隆的韩国艺术家白南准(Nam June Paik),他是除约瑟夫·博伊斯、托马斯·施密特(Tomas Schmit)、沃尔夫·福斯特尔之外的德国激流艺术的核心人物,他还将这场表演介绍到杜塞尔多夫。堪称激流艺术历史上的里程碑的是1962年9月1日至23日在威斯巴登市博物馆举行的活动“激流艺术最新音乐国际节”(Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik)——该活动的一部分通过电视转播,整个活动不折不扣地营造了激流艺术的丑闻特质。活动内容包括稚拙游戏、幽默段子、激进极简主义并与极具挑衅性的演奏相结合的音乐表演。艾梅特·威廉姆斯(Emmett Williams)的一出歌剧无非是他整整45分钟敲击一只平底锅,拉·蒙特·扬创作的乐曲只有一个音符,他创作的《作曲1960,第10号》(*Composition 1960, Nr. 10*)由白南准演奏(作品《头的禅》, *Zen for Head*),他将头埋进装满墨水的尿壶里,接着用头在平铺于地的长卷纸上画出一道直线。在菲利普·科纳(Philip Corner)的作品《钢琴行动》(*Piano Activities*)中,一台三角钢琴被硬生生地拆卸掉,这一行动造成独特的声响喧哗,拆下来的各部件随即被拍卖。沃尔夫·福斯特(他之前已在杜塞尔多夫表演作品《解构拼贴》(*De-collagen*),在这一偶发艺术作品中,他撕掉招贴画并将撕画声响通过扩音器播放出来)这次表演的是扔蛋糕(《最后的奶油蛋糕》, *Finis Sahnetortis*),迪克·希金斯表演了系列作品《危险音乐》(*Danger Music*)中的好几出,主要是关于扯着嗓子吼的喧闹音乐、身体行动和扔鸡蛋。上述例子仅是活动中的一小部分,可能会造成误解,让人难以领会该活动的试验性质、十分具有建设性的玩笑、复杂而间或混乱的多样性。不过昭然若揭的是,它推翻了艺术的标尺,打破了禁忌,通过摧毁钢琴这一德国居室文化的偶像来嘲讽中产阶级的价值观,以达达主义的态度把观众大多弄得晕头转向。在1963年于杜塞尔多夫进行的表演“激流城堡—激流艺术”(Festum Fluxorum-Fluxus)中,白南准当众表演撒尿比赛,观众的反响可想而知。

马西尤那曾说,激流艺术的出现是为了改变世界。就此而言,其影响更多是边缘性的。它并没有导致社会变革。尽管如此,激流艺术至少推波助

澜,为关于艺术与政治自由的无政府主义观念铺平了道路。1963年,沃尔夫·福斯特在乌珀塔尔的九个不同地点表演偶发艺术(《九个说“不”的解构拼贴》, *Neun Nein-de-collagen*),主要探讨摧毁性事件的特质,其登峰造极之作是一辆奔驰牌汽车与时速130公里行驶中的火车(计划好的)相撞。艺术品本身由于不能否认其中产阶层气息而直接成了被攻击的靶子,或者诚如克莱斯·奥登伯格于1961年所言:“我要是能把艺术这个概念忘得一干二净就好了!我委实不相信我们能赢。就连杜尚到最后也还是被贴上了艺术这一标签……艺术可能注定是中产阶层的。”奥登伯格的话不幸而言中,这从马西尤那和乔治·布莱希特主编的激流艺术盒(《激流艺术包》, *Fluxus-Kit*, 1964, 《水薯》, *Water Yam*, 1963—1965)的命运可见一斑,它们是由实物和无价值的废品组成的汇集,附上简短的游戏说明,很快却进了博物馆。与杜尚的《箱中之盒》(1935—1941)不同的是,它们并非为博物馆而创作的,而是被设想为艺术替代物的同义词,该替代物应是任何人都可以制作并可批量生产的。本·付提尔(Ben Vautier)在尼斯开的店铺(《本的店铺》, *Le Magasin de Ben*)——店里的所有东西,包括他的身体,都可以通过签名行为一跃而为艺术品——也只维持到1972年,最后被捐赠给巴黎蓬皮杜国家艺术文化中心,从而登入了艺术机构的大雅之堂。任何与日常生活相关的物品与行为都可以荣升为艺术,一切皆艺术,每个人都可以成为艺术家,激流艺术以其无艺术的作品这一意识形态为上述结论奠定了基础。与约瑟夫·博伊斯相似,法国艺术家罗伯特·费里欧(Robert Filliou)的座右铭是“持续的创造”(andauernde Schöpfung)。对他来说,创造性的前提仅在于能够保持想象力(imagination)和单纯(innocence),这两者是孩童的行为与思考所特有的。

约瑟夫·博伊斯

约瑟夫·博伊斯(1921年5月21日生于德国克雷费尔德,1986年1月23日卒于杜塞尔多夫)似乎不再受任何美学范畴或具体媒介的拘束,一切皆可成为艺术的工具,一切都可用,无所不可。艺术可塑造的材料无所不包并可无穷变化。随之而生的危险是无限的赞同态度。而博伊斯恰恰以无人能效

仿的方式得以避免这一危险。他为各种艺术具有本质意义的自主性——这一自主性在 60 年代四散奔逸——指明了与生活的新关联。

他提出的“扩展了的艺术概念”为艺术与生活的结合带来了超出激流艺术的新维度。博伊斯要求将艺术扩展到社会和日常生活的所有领域。^①在他看来，人人都是艺术家，也就是说，每个人都拥有创造性潜质，并作为个体把这一潜质带入社会现实。艺术是整体性的感知和认识过程，所有人都被呼吁参与其中。一个充满创造力的更美好的社会愿景是他所憧憬的目标，即“社会和民主的新生活形式”，他将之理解为有机体，称作“社会雕塑”。他的乌托邦方案与社会政治的固有结构相决裂，却恰恰不与对艺术的投入相抵牾。1964 年，他表演了标题为《马塞尔·杜尚的沉默被高估了》（*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*）的艺术行动，该行动于 12 月 11 日转播于德国电视二台。它关涉的是众所周知的事实，即杜尚在 20 年代中期从艺术圈淡出，很长时间只下象棋，这更营造了关于他的神话。博伊斯是想以此为杜尚时代敲丧钟吗？他的批评针对的是现成品所蕴含的反艺术概念及其在沉默中的发扬光大。他指出，杜尚已在艺术神龛里坐得稳稳的了，其作品之进入博物馆最终阻碍了具有社会影响的经济和社会取向：“……杜尚，他没有什么是值得被讨论和批评的。人们必须如其所是地接受他，作为在博物馆里占据一席之地的艺术实物。”^②这些颇有些不屑的贬低之词可能让人惊异，因为博伊斯自己当然也逃脱不了作品被送进博物馆的命运，不过，关键区别在于，对博伊斯来说，从 60 年代的激流艺术精神衍生出的行动构成了其作品定义的核心，而且他采取的艺术立场是谋求公众的。这位希望不断播散信号的“传播者”与杜尚的退避三舍截然相反。

1963 年，博伊斯参加了在杜塞尔多夫举行的“激流城堡—激流艺术”，他的行动是《西伯利亚交响曲第 1 乐章》（*Sibirische Symphonie 1. Satz*），这是他的首件激流事件艺术作品。背景音乐是他自己的作曲和穿插其中的埃里

① 参见本书参考资料 7。

② Tobia Bezzola/Harald Szeemann: *Joseph Beuys*. [Ausstellungskatalog. Kunsthaus Zürich.] 1993. S. 255.

二十世纪西方艺术史·下卷

185 克·萨蒂(Erik Satie)的钢琴曲,与此同时,博伊斯用一堆陶土制作钢琴。他在土里插入树枝,用一根铁丝将树枝绑在一起,将之引至挂在写字石板上的—只(死)兔子,他取出兔心并在石板上书写。与激流艺术的重要区别在此已显而易见——之后博伊斯自己也提及。亲临现场的艾梅特·威廉姆斯承认自己深感震惊,因为这一行动迥然有别于惯常做法。

博伊斯的作品虽极具挑衅性,但并非激流艺术的“新达达主义惊世骇俗之举”。激流艺术行动开放而不教条的流程、跨类别的形式都很合他的心意,然而,他对材料的运用完全与众不同并且让人抑郁,其中蕴含着一种内容维度,该维度容不得偶然因素或达达主义胡闹。即便他屡屡采用激流艺术所青睐的实物(钢琴和写字板),在杜塞尔多夫的行动即是如此,他的制作方式却完全独树一帜。这一方式关涉整个空间,包含对材料的泛灵论使用,旨在取得持久效果,遵循的是他所独具的图像世界的准绳,这一图像世界当然只有在其理论上层建筑的框架中才能逐一加以辨认。对博伊斯来说,激流艺术是其“扩展了的艺术概念”的助跑器,却并不以任何方式引领这一概念。

之所以难以诠释博伊斯的单个和全部作品,原因不仅在于其创作实践。艺术各类别的融合及其昙花一现的性质是博伊斯在激流艺术阶段所设定的纯粹的行动波长。此外,他的行动中的众多残留物之后被面目一新地放入实物装置和玻璃柜中,例如作品《油脂椅》(*Stuhl mit Fett*, 1962, 达姆施塔特的黑森州州立博物馆),或成为较大的作品集合体的一部分,其中规模最大的是黑森州州立博物馆里的《博伊斯房间》(*Block Beuys*),他毕生都在扩展这个房

186 间中的实物;还有《资本空间》(*Kapital Raum*),这件环境艺术作品于1980年展出于威尼斯双年展,如今位于沙夫豪森(Schaffhausen)当代艺术博物馆。无论是他的全部作品还是单个行动,如果不考虑其对文化效应的诉求,就难以将之归类。博伊斯所创作的一切都极具代表性地与“社会雕塑”这一概念相关。它构成其雕塑理论的理论上层建筑,该理论在他50年代丰富多彩的素描作品中已渐渐成形,深受鲁道夫·斯坦纳(Rudolf Steiner)的人智学著述的影响。人智学的核心是暖与冷之间的两极原则,这一原则代表着直觉与理性。思考本身被视为雕塑状的过程,是在无定形的预感与逐渐定形的逻辑之

间的能量传递进程。在物质性的生活世界里,与这种两极状态相对应的是各种运动,即从有机生命向水晶结构、从混沌无序的热能向冷的凝结体、从液态向固态、从热胀向冷缩。斯坦纳关于蜜蜂的描述——蜜蜂通过热能产生蜡,并将热能转化为蜂巢的晶体状结构——反映了博伊斯的宇宙辩证法的基本理念,这一辩证法的两极是生与死。博伊斯从这种两极模式创造出独特而简洁的材料语言。他所偏好的材料(毛毡、油脂、铜、铁、硝酸或蜂蜜)所具有的象征意蕴基本源于雕塑理论中的二律背反。

油脂和毛毡尤其与博伊斯本人密不可分。博伊斯出场时必戴的毡帽和他对油脂的痴迷都已深深刻入了公众意识,后一种痴迷展现于自1963年起的众多行动(尤其是例如《主厨》, *DER CHEF THE CHIEF*, 1964;《褐色十字、油脂角块、模型油脂角块》, *Braunkreuz, Fettecken, Modell fettecken*, 1964年;《“主流”激流艺术》, *“Hauptstrom” Fluxus*, 1967)。他在杜塞尔多夫艺术学院工作室里的两件作品曾不小心被清扫掉,这肯定也为其轰动效应推波助澜。他的《油脂浴缸》(*Fettbadewanne*)和一个《油脂角块》被清洁工出于误会清除了。这两件艺术品被误认作垃圾清除掉了,这一“失礼”为媒体所津津乐道,遭到嘲讽取笑的不是清洁工,而是博伊斯的艺术品。还有一则传记性逸闻更是家喻户晓,这则故事在绝非自愿的启示性仪式中探寻毛毡和油脂艺术的起源神话。1944年,博伊斯随一架俯冲式轰炸机坠落于克里木半岛,据他自己所述,他被鞑靼游牧部落发现并救起,他们用当地药用的油脂涂抹他的身体,并用毛毡将之包裹,从而救了他一命。这出被称为“鞑靼人传奇”的神话——博伊斯与其产生不无关系,他在很久后,即1979年,才部分地瓦解了这一神话——如今至少从事实上已被去除神话性了。博伊斯在鞑靼人部落只待了一天。^①撇开博伊斯的油脂艺术的象征意蕴不谈,油脂在日常生活中的功能绝对是供给能量,它在雕塑理论意义上是能量存储物,它的形状易改变,它是一种无定形、因而一目了然的材料,可以“实打实”地展现能量的转换,使观者易于领会能量传递的进程:在加温的液体状态下是混沌无序的一摊,作

^① 参见: Monika Wagner: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001. S. 206 u. S. 213.

为正在冷却定形的材料最终象征着具有有机形状的雕塑或雕刻——这两种范畴均适用于此。博伊斯还用毛毡来补充油脂这一能量存储物,毛毡是已预制好的(最初由挤压后的动物皮毛组成)保暖材料,具有隔离和保护功能,能够储存能量。传导、储存和绝缘功能构成博伊斯的材料及能量象征所归属的三个基本范畴。

博伊斯将材料在其作品中所占据的新维度、宇宙辩证法的显山露水与行动、思考和行为等量齐观。所有活动(包括语言)都融入到雕塑的进化过程中,融汇于触及现实生活的艺术的整体性,因此,很难将“巫师”博伊斯与艺术家、高校教师、科学理论家或政治家区分开来。70年代,社会政治观念日益重要,并要求被付诸实施。在第五届文献展(1972)上,博伊斯成立了“百日论坛”,与参观者讨论“通过全民投票达成直接民主”的可能性。1973年,他主张成立一所“致力于创造力和跨学科研究的自由国际大学”(Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung,简称FIU),1977年,他为第六届文献展创作了装置作品《工作场所旁的蜂蜜泵》(*Honigpumpe am Arbeitsplatz*),这是一个巨大的能源站,在整整100天的展览期间里,电泵将蜂蜜传送到各楼房以及其中搭起的自由国际大学的校舍,脉冲般的能量循环系统象征着精神创造这一进程。在第七届文献展(1982)开幕之际,博伊斯将7000块火山石横七竖八地置于卡塞尔的弗里德里希宫殿前(作品《七千棵橡树》,7000 Eichen),这些石柱呈金字塔形,这一金字塔应通过种植同样数目的橡树而逐渐解体。^①该项目也叫作《城市植树取代城市管束》(*Stadtverwaltung statt Stadverwaltung*),1987年——他去世一年之际,这笔遗产终于得以实现,没有任何别的作品像它一样督促人们担当起生态保护的责任,最终还引发了对具体的环境状况的改变。如果说上述行动尚且容易被归入他为绿党所做的政治努力这一框架下,那么另一些行动则难以被定位,博伊斯在其中扮演邪教大祭司,操作仪式行为,这显然是在影射炼金术的超物质理论或基督教的神性显现神话。《如何向一只死兔子解释绘画》(*Wie*

① 按照博伊斯的规划,人们在卡塞尔城里每植一棵树时,就应从这 7 000 火山石中取出一根柱子,将之立于树旁。——译者注

man dem toten Hasen die Bilder erklärt)是他最著名的行动之一,于1965年展出于杜塞尔多夫的史梅拉画廊。他将脸涂上蜂蜜,贴上小片黄金,从而将之神化为一张膜拜面具;他两个多小时怀抱一只死兔子,指给它看画廊墙上挂着的他自己(1951至1965年间创作)的作品。当然不能指望观众立即对此心悦诚服。尽管如此,从观众的多种反响中可以看出,他们察觉到了其中显著的隐喻性质。博伊斯以此使观众感到不安,启发他们思考交到艺术手中的激发创造性的途径。博伊斯喜欢一再取用基督教图像世界里源远流长的题材,而且也丝毫不避讳其象征性指涉。如果在图像层面寻求诠释——博伊斯虽然告诫别这样做,他的评论却一再助长这种诠释法,那就是:兔子是人类理性的对立面。它代表直觉、动物性原则,这一原则比理性阐释更胜一筹。它还象征运动、行动。它以解陷阱扣之敏捷凭直觉找到逃离方向。博伊斯解释道:“兔子可能比人更明白:方向至关重要。”对博伊斯来说,蜂蜜是显著的无定形材料,从雕塑理论意义上看是能量储存物,代表着思考、直觉、扩展了的意识。众所周知,黄金在基督教图像世界的框架里象征着超验性,这一材料指向精神内涵。瓦尔特·福格尔(Walter Vogel)拍下的著名照片属于关于这次行动的让人印象最深的照片,这些照片至今仍深刻影响着公众心目中的博伊斯画面,从图像学角度来分析,他与怀里的兔子在这张照片上无疑采取了圣殇(Pietà,怀抱耶稣尸体的玛利亚)的姿势。最迟在此处,人们不由地浮想联翩,将联想之链推至无限。陷入理性分析这一误区的危险却正中博伊斯下怀:消解僵化的艺术概念,改变因循守旧的艺术接受机制,通过让观众面对完全不合常规的材料语言(巫术作为挑衅性的诠释模式也属于此)激活其感性与精神内涵。对此也极有代表性的行动是1974年在纽约勒内·布洛克(René Block)画廊表演的行动《荒原狼;我喜欢美国,美国也喜欢我》(*Coyote; I like America and Amerika likes me*),博伊斯在此以令人叹服的方式成功扮演了不同世界之间的中介者角色。他全身裹着毛毡,让人用救护车从纽约机场直接送到画廊,在一个封闭的空间里与一头荒原狼共处三天三夜。这一行动的标题说明,博伊斯将荒原狼这一美国原住民所崇拜的神圣动物与美国等同看待。荒原狼开始时的攻击性一天天消失,随之与他渐渐发展出亲密的

行为艺术、身体艺术及其借助媒介的排演

关系。当荒原狼在博伊斯带来的毛毡片上躺下(这些毛毡片最初曾是荒原狼的攻击对象),博伊斯在它的草窝里入眠,人与动物之间的和解得以充分显现。四天后,博伊斯离开纽约,正如他来时一样,全身裹着毛毡,没有看这个城市一眼。

自从围绕世俗事物这一魅惑品展开的材料战役打响后,波普艺术庆贺着艺术与生活的美学和谐化,激流艺术摒弃了作品概念,观念艺术甚至已开始消解人造物的本质,继而难免出现的问题是,如今还能做什么。博伊斯所践行和宣扬的似乎太过特立独行。而且,他的作品充满灵韵的永恒质量会有多么深远的影响,在60年代尚难断定。在探寻艺术创作的新身份、新的媒介语言的过程中,艺术家的目光首先落到自己的身体上,接着则落到了对身体进行排演的可能性上,如此的可能性离不开技术记录形式(摄影和影像)。

自60年代中期至今,以身体这一媒介为材料进行创作的艺术家不胜枚举,在此只能提及几个已成为经典的行为艺术和作品,它们代表着对艺术呈现形式的拓展,并为艺术开辟了新的含义可能性。

小野洋子以身体为中心的行为艺术作品《剪成碎片》(*Cut Piece*, 1964)表演于京都的山一音乐厅,源于偶发和激流艺术活动的语境。观众被吁请将静坐于地逆来顺受的艺术家的晚礼服剪掉。女艺术家的身体作为可供制作的材料被曝光和接纳,不言而喻,参与这一行动的观众或旁观者不仅意识到女艺术家身体的裸露过程,而且深感对她可能遭受人身伤害的恐惧。玛莉娜·阿布拉莫维奇也以类似艺术行为一举成名。在其行为艺术作品《韵律O》(1974)中,她整整六个小时完全处于被动状态,无意志地任由观众摆布,他们可以对她为所欲为。局面最后是由她的攻击者和保护者组成的两派观众的斗殴。1977年,她与男友乌兰一起占据博洛尼亚公社画廊(*Galleria Communale*)里的一条狭窄通道,参观者必须穿过此通道才能欣赏展览。两位

艺术家赤身裸体，面对面站着一动不动，行人在努力从他俩之间穿过时不可避免地会与其身体接触。这两个作品的主题都是克服文明所造成的禁忌，社会习俗的规范力量要么被确认，要么被颠覆。

卡洛丽·史妮曼(Carolee Schneemann)的作品中张扬的是主观的自我体验。她被视为带有强烈女性主义色彩的行为艺术先驱之一，这一艺术在 70 年代的女权运动中达到了第一个高峰。1962 至 1963 年，她将其具有挑高开敞空间的寓所改建为一件环境艺术品，这是由画布、摊开的塑料布、颜料斑渍和毛皮碎片组成的怪异图式，墙上是一把装了发动机的雨伞和多盏射灯。她将自己赤裸的身体展现为色情享受品，将之部分加以描绘并饰以女性的原始性别象征，记录于照片集《眼睛身体》(*Eye Body*, 1963)。她在照片中越是摆姿作态，如此这般的主观展现所力图体现的自主性就越是消失殆尽。女性身体性的发挥植根于环境艺术的语境，该艺术使身体成为艺术品的一部分，并作为实物以供(执迷的)目光流连。面对这一拼图，观者会觉得自己仿佛是擅自闯入者。史妮曼以此有意识地触及艺术主体与符码化的客体之间的界限，并排演了一出戏仿，戏拟社会中居主导地位的角色图像，即作为性客体的女人。

瓦莉·艾斯波尔

瓦莉·艾斯波尔(Valie Export, 1940 年 5 月 17 日生于奥地利林茨)属于当今仍在继续创作的最著名女行为艺术家，她从女性角度直指社会所规范化的权力关系，并提出尖锐的媒介批评。《触摸影院》(*Tapp- und Tastkino*)是 1968 年的行为艺术，她将一个用弹性塑料制成、前面挂着布帘的匣子拴在赤裸的胸前，走上维也纳和慕尼黑街头，邀请众人各花五分钟时间用手逛这座电影院。这一行动的强制性逻辑既简单又让人瞠目结舌：这个所谓的影院让人不由地联想到家里的电视机，代表着通过媒介得以合法化的投向女性身体的目光，她的身体在此转换为触觉形式，挑衅着一个禁忌，即大庭广众下的性行为。但这却几乎没有招致维持治安者的任何形式干预的危险，因为女艺术家的身体裸露并没有发生，参与其中的逛电影院者的性骚扰更是无稽之谈。

即便可被诠释为诱惑行径或性求欢,这似乎也在装置设备中得到了净化或许可。性被导演为一起媒介事件,从而与角色所特定的所有强制性行为一起变得无伤大雅了。相反的观点则认为,这里的逛电影院者可以真正尽情体验其性幻想。女性身体成了雕塑状的屏幕,正在放映满足色情期望值的节目。虽然自愿奉献自己的身体,但这一切都处于女艺术家的监控目光中,她已事先确定了画面的剪裁和影像片段的时长。这并非是通过触觉生效的偷窥秀。由于被允许的占便宜性行为发生在众目睽睽之下,禁忌的突破最终回归到男性行为者身上。他的偷窥癖在触觉体验中被物质化,这一癖好暴露于光天化日之下、同样有此癖好者的眼前。在行为艺术《关于狗生存状态的集子》(*Aus der Mappe der Hundigkeit*)中,瓦莉·艾斯波尔更激进地探讨社会中出现的相互压制的形式,这一行动由她与媒体艺术家彼得·韦伯尔(Peter Weibel,现在任博物馆馆长)共同完成,时间也是在1968年。韦伯尔像狗一样被瓦莉·艾斯波尔用绳子牵着上街蹒跚。他四肢着地爬行着,被女主人领着穿过维也纳热闹的凯特勒大街。他俩一路上遭遇的是路人的困惑、不解甚至勃然大怒。这一角色游戏旨在颠倒因袭的两性关系模式。狗的爬行与人的直立行走分别代表着压制和统治,被极具挑衅性地公之于众。社会批评的视角显而易见。韦伯尔以狗的姿态来象征被社会驯服的人,这种人已意识不到其行动自由所受的围限。社会沦为动物群体,它与自然的不同之处在于,它不是公开展现,而是尽量掩盖其权力话语。自1972年起,瓦莉·艾斯波尔更多地致力于分析身体姿态,她认为,它们和自然风景一样是氛围载体,与自然不同的是,它们被社会和文化所规范,尤其女性身体更是被这些规范打上烙印。她依据以往的图像所表现的身体姿态,通过自己的身体对其加以摹仿,以便挖掘其中可作为表达存留下来的,结论当然必定是:自然的身体终归幻象。

维也纳行动派

维也纳行动派的作品让人毛骨悚然,这一流派的艺术家有君特·布鲁斯、奥托·米尔、赫尔曼·尼茨和鲁道夫·史瓦兹科勒,自1965年起,他们在公开场合进行表演或借助摄影和影像记录其行动。打破宗教和伦理的禁忌、

明目张胆地展现性与暴力行径都属于其固定节目，总之，他们采用的是震惊策略，这与超现实主义如出一辙。尼茨最初用血和被屠宰的羔羊进行创作。他采用以基督受难为形式的杀戮仪式、动物尸体的剖膛和仪式性的清洗，将赤身裸体的女人象征性地钉上十字架，并往她们身上涂抹鲜血，然后与之交媾。癫狂体验展现出所有感官的放任恣肆，不惜一切代价地追求强度，而强度植根于颠覆性与仪式性中。所有联想性因素都融汇为不折不扣的挑衅之举。尼茨最后将其表演称作“狂欢宗教剧”(Orgien-Mysterien-Theater)，它们从主题上延续着基督教的图像世界和死亡，并在对狄奥尼索斯的膜拜中寻求借助神话的拔高。当尼茨淌过深及脚踝的鲜血时，君特·布鲁斯则在行动里加进猥亵本能的因素，采用极度的覆盖性身体描绘，直至将之发展为自残(作品《生死考验》，*Zerreiβprobe*, 1970, 慕尼黑)。毋庸置疑，维也纳行动派是在反对当时奥地利的保守氛围，反对国家与宗教、天主教与法西斯主义所留下的余震，但这并不能成为这些过激行为的唯一动因。潜在的攻击性应通过艺术得以消减，尼茨提出宣泄(Katharsis)这一心理治疗的效果，布鲁斯试图通过没完没了的自我描画实现解放性的艺术异化。至于这些行动是否传递了改变社会或扩展意识的特质，尚可存疑，不过他们的行动主义倒是很快造成了刑事后果。尼茨于1966年被判处监外执行，去了慕尼黑。布鲁斯和米尔也被追究刑事责任，他俩被指控在关于“艺术与革命”(Kunst und Revolution, 1968)的讨论活动——他俩受奥斯瓦尔德·维纳(Oswald Wiener)的邀请参加——中诋毁国家法律的象征，并有伤风败俗之举。60年代末，该团体解散：布鲁斯逃往柏林，鲁道夫·史瓦兹科勒于1969年自杀，奥托·米尔后来因被控告引诱未成年人蹲了好几年监狱。只有尼茨还在继续其宣泄式表演，只不过先前曾激起的民愤如今皆已风平浪静。艺术无须再被放出牢笼，60年代的性保守不再成其为理由，众声喧哗的景观逐渐让位于享乐主义膜拜式的庆贺。

维托·阿肯锡

有几位艺术家——吉娜·佩恩(Gina Pane)、克里斯·伯登、维托·阿肯

锡和于尔根·克劳克——值得一提,他们以类似的惊人方式挖掘身体的颠覆性潜质。纽约艺术家维托·阿肯锡(1940年1月25日生于纽约)在1969至1974年间以行为艺术作品引起轰动,如今已成为著名多媒体艺术家和建筑师。在身体试验领域,他堪称开路先锋,照片记录和摄像机是其创作的重要组成部分。它们不仅被用作工具,以便将艺术行动作为一次性事件的特质加以保存和复制,而且尤其是摄像发展为媒介,这让人联想到它原本作为监视器的功能:摄像机反映了我们社会的视觉监控和权力机制。作品《商标》(*Trademarks*, 1970)中的行动是:阿肯锡进行自我攻击,他咬伤自己,只要是他的牙齿够得着的地方。他在伤口上涂上墨水,然后将之摁印在不同的表面上。这乍一看像是行动绘画的毫无品位的版本,其实却具有矛盾性。摄像机拍下的画面从广角镜展示出自我咬啮的过程,传递的印象却仅限于稍显怪异的身体练习。关于咬啮所造成的伤口与印记的单个特写镜头照片才真正渲染出让人怵目惊心的自残行为。照片与摄像画面之间索引式的对应关系使观者不由地料想此举的后果:他不知这是否真的发生了,抑或是以某种方式营造的假象。在杰克逊·波洛克的创作中,关于其绘画的照片和影像也促成了极具影响力的英雄神话。身体和心理攻击是阿肯锡行动的一个面向。他练习拳击,一直击打到自己体力不支为止,或是将拳头塞进嘴里直至窒息,对这些行动的意义、目的和表达内涵,人们可能莫衷一是。尽管如此,不可忽视的是作品中对监视与被监视的象征性指涉,他在自己及他人的身体上尝试这些功能,并通过精心策划和操纵场景,使之返归到观者的自我反思。在作品《撬开》(*Prying*, 1971)中,阿肯锡关注的是肉眼以及技术性的摄像头所拥有的权力。该作品采用了一个文字游戏。“To pry open”的意思是撬开,“To pry into”指多管闲事。作品的内容是:阿肯锡试图强力拨开女友的眼睛,凝视她的瞳孔,对方却竭尽全力保持双眸紧闭。摄像机拍下这一过程,镜头走向一直忠实地追随着阿肯锡的视角,以至于对观者来说,这个被强行引入的视角也成了后知后觉的过程。通过摄像头的聚焦,观者从视觉上参与着对视觉这一心灵之窗的强奸,因此不仅是证人,而且还成了同谋。

克里斯·伯登

导论部分已提到克里斯·伯登(1946年4月11日生于波士顿)。他就是那位赴汤蹈火的艺术家,让自己关禁闭、中弹或遭电击。耐人寻味的是他对媒介的使用,因为伯登对影像这一媒介的使用方式独出心裁、别具一格。通过影像,一个行动可以不依赖于时间和地点而被展现,它使共时性的拍摄和之后的复制成为可能。只要好好排演并有(拍摄下来的)观众在场,就足以保证其本真性。伯登的行动却常常是冻结为姿态的简短行动,展现在现场观众面前,其余部分则通过照片记录下来。1974年的作品《恍惚固定》(*Trance-Fixed*)展示的场景是,克里斯·伯登让人把他钉在一辆大众甲壳虫汽车上,这是在影射基督受难。该过程本身并没有当众表演出来,唯独其结果,即他在车顶上摆出的被钉上十字架的姿态,被短暂地展现给观众,行动本身通过为手上伤痕所拍的照片而显得真实。至于这是否是假装的场景和伪造的记录,之后却已很难断定。这种不确定性源于一个事实,即对痛苦的体验被删除出画面,而且这种编排恐怕也是蓄意而为的。在实录性观照的不证自明与真正的体验之间存在着决定性的差异。在同一年创作的《吸氧水》(*Velvet Water*)中,与不确定性的这种游戏甚至成了本质性的。行动的内容是,伯登试图从一个装满水的盥洗盆里用鼻子呼吸进水,以便过滤出氧气。这一行动徒劳无功并呼哧作响,最终使他濒临昏迷,它被拍摄下来并通过显示器直播给被隔开在邻屋里的一群观众看。观众心里再次疑窦丛生,即这一切是否是佯装的,他所受的折磨是否是真的,甚或是否必须加以干预。这一试验机制的策划无疑也包括媒介批评的观点,即媒体时代的图像泛滥把观者逼至被动的旁观者角色,使之面对社会不公无动于衷,直至丧失了将知识直接转化为行动的能力。《回到你那儿》(*Back to you*, 1974)是他最具纲领性的身体行为艺术作品之一,明确追问参与者的道德仲裁机制。这一行动还以隔开观众与正在发生之事为基础,以便测试观众的反应和行动意愿。克里斯·伯登赤身裸体,被捆绑在床上。观众里的一名自愿者应走到他身边,严格按照房间里的书面指令行事,将五个图钉摁进伯登的身体里。摄像机将全过程直播到其

他观众所在的房间。这一景象让人想起著名的米尔格伦试验(Milgram Experiment),该试验于1960至1963年在耶鲁大学进行,是为了测试出人们在何种条件下会愿意给他人施加痛苦,会施加到什么程度。这一试验机制被伪装成学习试验,为此谎称的试验目的是研究与痛苦相关的体罚对学习能力的201 有多大程度的影响。参加试验者被指定,每当另一位随机选出的参加者——他们其实是科学家小组里的成员扮演的——犯一个错误,就给他一记电击,然后不断增加电量。试验结果让人惊悚。几乎三分之二的参加者用到了最高电量450伏特,尽管指示表上明确标注了这会导致生命危险。绝大多数参加者开始时的乐意渐渐逆转为不确信或反感,然而,因折磨人而生的顾虑终究还是不够强大,不足以对抗科学试验的严肃性。对科学家小组这一权威的盲目顺从强过自己的良心抉择和道德仲裁机制,而且,参加实验者还可将全部责任推卸给科学家小组。另外一个耐人寻味的现象是,与受害者的身体距离越大,对其的伤害就越发无所顾忌。伯登将两个领域隔开,借助影像这一媒介使之相互渗透,以此营造出类似情景,这种情景不可避免地会引发冲突。作案者在阅读指令时,意识到的不仅是受害者的目光,还有其他观众的众目睽睽。就此而言,他的举动受制于双重的外界与心理压力。同样道理,对观众来说,作案者的依言而行以及他自己的角色成了问题。不可避免的是,他们渐渐意识到被卷入一场(施虐狂加受虐狂的)阴险游戏。

吉娜·佩恩

许多女艺术家(例如玛莉娜·阿布拉莫维奇或卡洛丽·史妮曼)一再自202 我认同于妓女这一角色形象,以此沿着纯粹女权主义的创作发端前行,吉娜·佩恩(1939年3月24日生于法国比亚里茨,1990年3月6日卒于巴黎)关注的则是一个普遍问题,即身体体验的丧失,她通过探究正面和负面的身体体验来表达这一理解。她的行动中让人震惊的是自我伤害。在作品《心理》(*Psyche*, 1974)里,她展现用剃须刀在自己身上割出的伤口,并——与阿肯锡相似——通过摄像机的拍摄角度使之戏剧化。佩恩有意识地扮演受害者角色,对受难基督的宗教影射显而易见。自己的脸这一身体部位平时只在镜

中可见,却最鲜明地代表个体性,在此也未能幸免于难。她探讨的并非个体的痛苦、私人的身体,而是艺术家的身体,该身体具有公众性和代表性。与维也纳行动派相似,佩恩在行动中使自己与享乐主义社会相对峙,后者的显著特征是丧失了身体的临界体验和仪式行为。

于尔根·克劳克

于尔根·克劳克(1943年生于德国科赫姆附近的克利丁格)虽以近乎执迷的方式一再展现其身体,却不单单是行动艺术家。除了早期的素描外,他还采用摄影,与美国女艺术家辛迪·舍曼(Cindy Sherman)的创作相似,摄影在他的作品中从实录变成了人造物。克劳克的摄影作品显然旨在撼动社会规范与禁忌。如果说,辛迪·舍曼通过变色龙般的角色游戏来摹仿艺术、电影和媒体世界中关于女性的刻板形象,并逐一考察其建构女性自我身份的运作机制,克劳克则是通过扮演易装癖者这一角色来展现自己。他在70年代的早期作品中走至品位的边界,并对中产阶层的道德观大动干戈。他挑衅性地颠覆社会所规定的角色,调侃性别差异,并影射以膜拜为导向的性行为。在由服装和面具组成的易装癖者游戏中,“永恒的男性特征”与“永恒的女性特征”均被兴味盎然地戳穿。画面对象总是他自己(与男伴或女伴在一起)。

1972年,克劳克出版了他的首册艺术家之书,以探讨自己的性别身份,标题是《于尔根·克劳克(我与我)的性种学日志》[*Jürgen Klauke (Ich & Ich) erotographische Tagesberichte*]。最初在素描这一媒介中作为虚构出现的,即具有双重性别特征和膜拜工具的身体臆想,如今在他自己身上被摹仿出来,并借助摄影得以保存。书里还有关于自我色情体验和对一具女性裸体进行受虐狂式性迫害的实录照片。同一年,他出版了照片集《自我操演》(*Self-Performance*),克劳克在其中重又作为易装癖者摆姿作态,并在自己的身体上配以超大的人造性器官。难怪人们把克劳克70年代的照片现实与实际情况混为一谈。无论是认为艺术家不过是在尽情体验其病态和变态的性心理,还是怀疑这是纯粹的作秀、戏剧性的表演,都失之偏颇。克劳克反对中产阶层的立场太过明显,他在影集里所发明的艺术形象能促使观者与之认同。他

在臆想式创作中将接近于生活现实的基本情景外露凸显出来,这一现实潜伏暗藏于社会,是被驱逐的真相,其中蕴含的潜在颠覆性成为他通过执迷的自我表现创作出的作品之主题。在此意义上,他的照片集既是本真的,又是虚构的。1976至1977年,他出版了作品《来自梵蒂冈的问候》(*Grüße aus dem Vatikan*)和《米勒博士的性商店或我这样想象爱情》(*Dr. Müller's Sex-Shop oder so stell'ich mir die Liebe vor*),前者以亵渎的方式将神职行为与性行为联系起来,后者则讽刺在性商店里可以购买的爱情替代品。克劳克的惊世骇俗之举所承接的历史时期是行为艺术做出打破禁忌的挑衅之举和进行身体摧残之际。70年代末,他的攻击性立场荡然无存,他的创作过渡到几乎不带任何感情色彩的图像语言,该语言构想出极具画面效果、精心策划的图式。作品《无聊之格式化》(*Formalisierung der Langeweile*, 1980)是由一男一女或两男一女摆出的各种角色组合,他们在充当舞台的两把椅子上或是做爱或是做着别的与实物有关的事。他们的态度显得逆来顺受和无动于衷,对正在发生的事恰恰丝毫不感兴趣。性交和身体裸露只是顺带被呈现出来,类似于看电视或读书。摆弄桶的动作有时显得荒诞,取代了(膜拜)实物的色情符码。这一作品不再探讨克劳克自己作为问题被提出来的性别身份、各种变态之深渊或诸如此类的现象,而是关涉社会的一种特殊的变态情形:在世俗常规下生活的静止状态。性快感、性欲求、性满足甚或爱情通通被删除,性行为被速记式地缩短。人们目睹这三个人物的举动均遵循角色行事,这样的行为毫无魅力可言。他在90年代继续从事这种解构。作品《礼拜天的神经质者》(*Sonntagsneurosen*)或《一塌糊涂的我》(对混蛋们的安慰)[*Desaströses Ich (Trost für Arschlöcher)*]“不再探讨身体、性别和道德……,仅仅是在毫无希望地谈及残余物和身体局部。”(乌维·M. 施内德)^①

值得提出的疑问是,这些专注于打破禁忌的挑衅和身体摧残的行动即便通过摄影或影像得以传播,是否终究应者寥寥。至于这类行动主义多大程度

^① Peter Weibel (Hrsg.): *Absolute Windstille. Jürgen Klauke - Das fotografische Werk.* [Ausstellungskatalog. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn u. a.] Ostfildern-Ruit 2002. S. 116.

上丰富了观者的情感,对此很难慨然作答。可以断定的是,迟早有一天,情感饱和点会出现,观者会觉得不胜负荷,从而会排斥这种戏剧化表演行动的随心所欲。值得一提的是,据阿肯锡自己所言,他之所以放弃行为艺术,是因为它被视为戏剧表演。60年代,图像作品让位于艺术家的行动;70年代,则必然出现身体的在场与媒介所引发的距离之间的环环相扣。60年代末,艺术与生活之间的美学和谐状态似乎已不再让人信服。艺术家通过采用媒介,有意识地超越了(纯粹的)行动戏剧。清白无辜的媒介是不存在的。尤其在(借助影像来创作的)闭路装置中,艺术家(比如阿肯锡和伯登)导演了与观者或观者群体内的冲突。观者成了艺术所玩的球,艺术开始捉弄他。

作为行为艺术者的观者——闭路装置

在众多闭路装置作品中,摄像机录制的画面同时或短暂延迟后出现在显示器上或被投影于墙,最重要的不再是艺术家的行动主义。他从作品里退场,取而代之的是观者,观者成了行动者,成了以身体、空间及感官临界体验为主题的试验机制内的玩偶。

布鲁斯·瑙曼

布鲁斯·瑙曼(1941年12月6日生于印第安纳州韦恩堡)在创作中最初关注的也是主观的自我体验。这位美国艺术家坦述的故事,即他如何因为材料匮乏而从困境中跨越到身体行动,听起来像一则意在营造神话的艺术家轶事:“工作室差不多空空如也,因为我没钱买画画材料。于是我不得不研究自己,并问自己究竟该做什么……拍几个影像是情理之中的事,比如绕圈行走,因为这正是我当时在工作室里做的事。我的行动确实非常直接……我觉得自己与一切都切断了联系,不知该如何鼓捣方能成为艺术家。”^①瑙曼在早期

^① Uwe M. Schneede: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avant-garden bis zur Gegenwart*. München 2001. S. 247.

的工作室作品中避免了叙事性内容。看似无意义的行动借助摄像机来录制,例如掷球(《在地板与天花板之间以变换韵律掷两个球》, *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, 1967—1968)或无目的的绕圈行走(《慢镜头行走: 贝克特式的步行》, *Slow Angle Walk: Beckett Walk*, 1968)。摄像机前极简主义的动作操练虽然难以用语言来描述,却让人觉得压抑。摄像机镜头的有意转动造成不同寻常的视角。方向的迷失加重了物理成分,工作室的全景图在显示器画面上的断片化还可能引发观者的幽闭恐惧症。正如这位艺术家之后的作品所展现的,他的兴趣更多转向了空间感知,而不是研究自己身体的动力学。瑙曼虽然继续关注与身体体验相关的试验机制,然而他所关注的身体体验却不再仅仅是艺术家的,而是包括艺术接受者的。在1968年的行为艺术作品《走廊》(*Corridor*)中,他在互相紧挨着、尺寸各为3米×8米的两堵墙之前来回行走一个小时。一年后,他将这一过道放置于纽约惠特尼艺术博物馆,这次是观众穿行其间。他关注的显然是感知心理学的效应。他先自己亲身体验各种实验,然后逼迫观者扮演行为艺术者的角色,正如施内德所概括的:“个体的体验范围……继续产生影响,扩展为社会问题”^①。在闭路装置《现场直播走廊》(*Live/Taped Video Corridor*, 1970)中,他在一条狭长过道的入口处安装一台摄像机。过道尽头是两台显示器,其中一台上是一个静止画面,另一台直播着过道里正在发生的情景。参观者越是接近显示器,就越是远离摄像机,他在显示器上的图像就越小。不断减弱的自我感知更增强了幽闭恐惧症效应,这导致参观者一定程度的晕头转向和情绪的不知所从。早在1966年,瑙曼已把一个橡皮块置于空间中央,它让人联想到极简艺术中的实物。作品标题《供站立的橡皮块》(*Rubber Piece to Stand on*)吁请参观者站到上面去。这可能让人觉得小儿科且有伤大雅,其实这正是用意所在:安排参观者处于艺术空间里的某一地点,以至于参观者自己一定会觉得有些可笑或不对劲儿。1968年,瑙曼甚至试图将参观者逐出画廊或博物馆。他在空荡荡的空间里打出一行字:滚出这房

① Uwe M. Schneede: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avant-garden bis zur Gegenwart*. München 2001. S. 249.

间,滚出我的意念(Get out of this room, gut out of my mind),这句话同时以极具攻击性的语气被念出,作为无休止的磁带持续播放着。

瑙曼的艺术方案,即通过空间体验来捉弄观者,贯穿其全部作品,即便极简主义的构想渐渐让位于充满怪诞内容、更为复杂的象征意味,逐渐成为“行为艺术者”的参观者似乎重又被释放回看似轻松而无甚压力的旁观者状态。作品《音乐椅》(*Musical Chair*, 1983)由两根长伸出来、连接成十字的钢架组成,还有一把由焊接在一起的铁制部件组成的椅子,缺了坐垫。两种元素从天花板一直悬挂到与观者一致的高度,占据并堵住空间。想必沉重的材料被置于悬浮状态,这种状态不仅看上去弱不禁风,而且只要稍稍一碰,所有部件就摇摇欲坠地相互碰撞,造成一片喧哗。如果说,空荡荡的工作室空间曾是他自己从事不受拘束的运动操练的地点,监视走廊曾为作为行为艺术者的参观者提供体验空间,那么,展览空间本身如今成了危险区。观者面对系列作品《动物雕塑》(*Animal Sculptures*, 1988—1989)时,也会觉得困惑和不舒服。被怪诞化和陌生化了的动物身体要么咄咄逼人地从天花板悬挂着垂下,要么摩天轮似地在空间里打转。以泡沫材料(聚氨酯)为材质、工业制作而成的身体原本用于填充动物模型的身体内部,如今其肢体被分离,重又被胡乱粘贴在错误位置。观者眼前是一幕恐怖景象,动物身体看上去像是被剥了皮,这唤起五花八门的负面联想:暴力、拷打、虐待,这一切都是可怜巴巴、令人反胃的生存状态所象征的,而这些生存状态全然归结于被凌辱的身体,这也可能是基因操纵的结果,仿佛面临世界末日的被克隆的生物一样,性命危在旦夕。正如瑙曼在1987年的一次采访中所强调的,他在作品中始终探寻一种强度,这种强度对参观者来说应当如同“脸上挨一记或颈上遭一击”。作品内涵传递出对时代和社会的批评,这加剧了观众感知的无所适从,首当其冲的是感知心理学方面的困惑。瑙曼通过让人不安的画面来打击观者,1991年的作品《人类学/社会学(林德面对着摄像机)》[*Anthro/ Socio(Rinde Facing Camera)*]也是如此,从始至终,观者看见的直是一个光头(演员林德的脑袋)的近镜头所产生的荧光暴雨,与此同时,林德不断发号施令,嗓音震耳欲聋,喊出的都是只言片语。空间装置《痛苦的小丑》(*Clown Torture*, 1987)是关于小丑的创

伤性经历,小丑也可理解为对瑙曼所体验的艺术家生存状态的隐喻。这一多媒体影像作品由两台投影仪和四台显示器组成,观者如果认真地追随屏幕上的画面,很快就会神经崩溃。在四个不同的影像片段中,第一个小丑正被迫完成根本不可能完成的任务,这些任务愈演愈烈为无意义的荒唐之举,第二个小丑不停地扯着嗓子喊“不,不,不,不”(No, No, No, No),并在绝望的姿势中乖乖就范,第三个小丑在卫生间被监视,这以荒诞手法逆转了这位在幕间休息时应当出场的小丑角色。观者想笑却又笑不出来。这类作品属于80年代图像泛滥中的影像装置语境。四台显示器成为事件发生的地点,可疑的体验内容被聚焦,艺术家以观者的接受能力为对象玩游戏,游戏从内涵和神经上都让观者很有些吃不消。1990年,他创作了与此相近的影像片段《屎在你帽子里——头在椅子上》(*Shit in Your Hat — Head on a Chair*),一位不男不女的演员身着演出服,遵照画外音里的命令行事。他必须往自己的帽子里拉屎,展示帽子里的内容,然后重新将帽子戴在头上。这一情景的怪异之处在于,行为的荒诞掩盖了命令的卑鄙,或言之,它使得卑鄙性本身全然隐而不见。在执行命令的一丝不苟中,压迫和压制行径销声匿迹。由此看来,表演者的行动是纯粹的赞同态度,是在揶揄权力的行使,这里的权力是无从定位的。1988年的作品《从老鼠身上学习到的无助感(摇滚鼓手)》[*Learned Helplessness in Rats (Rock and Roll Drummer)*]似乎也在探讨这一语境。该装置由地上搭起的一个(空的)有机玻璃制成的迷宫和一个视像投影组成,投影包括三个变换的片段:一只老鼠正试图逃出地上的这个迷宫,一位打击乐演奏者进行着震耳欲聋的独奏,还有在此空间里搭起的迷宫景象——这一景象通过直播展现在观者面前。内容上的关联显得晦暗不明。观者在显示器上一边追踪老鼠试图逃离迷宫的不懈努力,一边通过研究现实中的迷宫为自己找出路,却百思不得其解。观者记下这一切,情绪未被煽动。与此同时,嘈杂的打击乐独奏吵得人找不到思路。参观者进行艺术接受的努力以泄气告终,和老鼠的行为一样徒劳。最后剩下的只是寡淡的余味,即在一场参不透的游戏中,我们被玩了一把。

丹·格拉汉姆

美国艺术家丹·格拉汉姆(1942年3月31日生于伊利诺伊州厄巴纳)最初曾担任艺术评论家和摄影记者,1964年开始接管纽约的约翰·丹尼尔斯画廊(John Daniels Gallery),并在此展出波普艺术和极简主义艺术家的作品,参
211
展艺术家如今属于这两个流派的最著名代表。他从未上过大学,两年后自己作为艺术家亮相,创作的是发表于艺术杂志的纯文本作品。格拉汉姆可谓最早一批观念艺术家,除了建立英国艺术团体“艺术与语言”,他还参与了奠定观念艺术的一个流派,该流派完全舍弃图像创作。他的文本作品并非关于图像创作的评论或理论,而是图像创作本身。这一创作阶段持续到1969年,其最著名作品是《美国家园》(*Homes For America*, 1966—1967),这是一篇关于加州郊区居住区的照片文章,发表于(不过是在被刀劈斧砍后)《艺术杂志》(*Arts Magazine*)。在代表美国家园之梦的居住设施中,格拉汉姆发现了一种可编目录的系列结构,就单个的居住单元(小格子)而言,这些居住设施可以依照索尔·列·韦特或唐纳德·贾德的极简主义做法十分一目了然地拼成无限组合。格拉汉姆将这种成品房的工业化批量生产与极简主义的系列化原则等量齐观。这些居住设施遵循的是对一种基本图案的系统化排列,正如索尔·列·韦特在其作品中所为。单个家园的私人性质仅仅展现于标准化房屋类型的多种变异可能性中,其深层意蕴在于:这种城市建设形式的千篇一律看上去更多的是拒人于千里之外,而非融合吸纳。格拉汉姆的作品看似在按极简主义原则将摄影与文本不偏不倚地拼贴在一起,其实触及了尖锐的社会问题,并且鞭挞了极简主义所彰显的中性幻象,即这种中性的基本结构只想指涉自身。

自70年代起,格拉汉姆的作品以现象学为理论基础。其创作宗旨仍然
212
不在于艺术的审美功能,而是其社会功能。70年代的闭路装置及之后的作品《亭台》(*Pavillons*)全都围绕着核心主题:公众与私人身份的交互作用。格拉汉姆营造出充满张力的情形,例如当人置身于镶满镜子或镶了一半镜子的空间里时,里面还安装了摄像机和显示器。《呈现连续不断的过去》(*Present-*

Continous-Past)属于格拉汉姆最吸引人和影响最深远的作品,它于1974年首次在科隆的瓦尔拉夫·里夏茨艺术博物馆(Wallraf-Richartz-Museum)搭建而成,现存于巴黎蓬皮杜国家艺术文化中心的现代艺术博物馆。参观者在此被迫扮演行为艺术者的角色。装置是一个小得让人产生幽闭恐惧感的立方体空间,空间的一面可以经由过道进入,两面墙都镶满了镜子。第三面墙上安装了一台摄像机,它拍下整个空间和正进入此地的参观者,然后将画面以八秒延迟播放在位于它下方的显示器上。第四面墙保持白色。对置身其中的观者来说,这一看似相当简单的镜房与视像画面的组合却迅速暴露为媒介所引发的迷惑游戏,因为格拉汉姆在此首次采用的时间延搁使得映照于对面镜墙上的显示器画面一再重新生效,镜中显现的显示器画面再度缩小为显示器画面中的画面,这时是以二乘八秒的时间延迟——以此类推。就在镜子不断增强主体的在场效果时,时间延迟作用下的影像画面却一再褫夺他的主体身份。观者面对的是其自我图像的不同形式,这可能尚不足以撼动其基本心态。可是,一旦好几个人同处于这一空间,局面就变得难以全观,对所见自我的感知就逆转为对他人的观察,而且总以八秒钟的节奏进行着,以此类推。这无疑会造成监视与被监视的感觉,让人觉得很不舒服,或至少击垮了偷窥的观者地位所带来的虚幻安全感。面对别的观者,没人能逃脱媒介性的画面之现场性所带来的反馈,这一画面具有监视性质,而这种情形与镜像相似:即便人们移开目光不看自己,镜像依然存在。

闭路装置造成参观者的意识困惑,直接延续这一主题的创作还有作品组:镶满镜子的《多座亭台》,格拉汉姆在八九十年代将之以众多变异形式展现于公共空间。它们镜子般反映出亭台的社会沟通功能,同时却保持了其美学魅力,而这是维托·阿肯锡、布鲁斯·瑙曼或克里斯·伯登的试验机制所欠缺的。它们让人想起巴洛克花园的亭台建筑传统,亭台在此曾是建筑与自然(或精心培植的景观)之间的中介,并关涉到生活在自然中这一乌托邦式伊甸园的传统。展出于诺德霍恩(Nordhorn)的作品《椭圆三角形亭台系列一》(*Parabolic Triangular Pavillon I*, 1989—1996)的愿景形象依靠的是绝妙地融入水景观,格拉汉姆以此创建出一个人造天堂,这个天堂表达了文明与自

然之间的和谐理念。与此同时,通过这一理念的功能性取向,即作为交互作用的碰面场所,与建筑中的国际化风格——该风格深刻影响了几乎所有通都大邑的非沟通形象——唱起对台戏。

格拉汉姆的可供观者行走的玻璃亭台这一构想主要立足于透视与反思之间的矛盾,反思源于反光镜与玻璃片的结合。摄像机完全被弃置不用,仅凭与感知相关的材料特征就足以建构观者或艺术接受者的视觉意识。要理解格拉汉姆的作品,虽不是非得牵涉他对法国心理学家雅克·拉康(Jacques Lacan)著述的研读不可,但这对于挖掘这些艺术作品中的社会潜质却意义重大,尤其是拉康的文章《作为自我功能塑造者的镜像阶段》(*Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*)^①,该文分析和考察了早期幼儿自我感知的心理效应。拉康指出,就在婴儿认出镜像中的自己的那一刻,他建构起自己的主体性,感知镜中自我的这一(欢呼雀跃的)进程发生得较早,之后,幼儿在与他人认同(例如通过语言)的辩证法里才重新被客体化。在这个前语言的意识状态阶段里,自我认识所依靠的基本是自恋地将他者认作自我。镜子因而代表着人自我身份得以发展的模式。笔者在此处不再做进一步引申,总之,对格拉汉姆来说,主体的身份确认及其面对自我与他者的使命是贯穿其作品的动因,它被充分演示于镶满镜子的亭台装置中。

格拉汉姆的亭台作品原型——《两座相邻的亭台》(*Two Adjacent Pavilions*)——创作于1978年,首次在1982年的卡塞尔第七届文献展上付诸实施,亭台的原型由两个形状相同的立方体建筑组成,它们无论从里面还是外面均可透视和通行。两者的唯一区别是屋顶建构,一座透光,另一座不透光。玻璃建筑的视觉特征所引起的交互作用让人叹为观止。随着天气状况、光线情况及观者位置的变化而产生不断变换的视觉体验:观者的自我映于镜中,他看见的仅仅是置身于镶满镜子的环境中的自我,他虽被他人看见,却丝毫没有察觉到这一点,或者他重新转换至匿名观察者的状态,这一状态可能顷刻间又会翻转过来。这一切导致对外界和自我的感知变得支离破碎,现实

^① 载: Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998. S. 740-745.

显得流变不居,而这种现实象征着不断变化的社会架构。在格拉汉姆的亭台中,公众性与其说是被场景化,毋宁说是被体验,因此,与他人相关联、处于变异状态的自我感知构成了作品的核心。这样的玻璃立方体可谓“对展览空间的恭维”^①,只不过,两者的区别在于,建筑造型成为被展出的空间,语境本身成了文本。貌似中性的极简主义建构展现出社会性的基本条件,并没有咄咄逼人地作为艺术品呈现于观者眼前。由此看来,它是画廊或博物馆空间里的“白房间”的远房亲戚,白房间同样丧失了中立性质,因为它要么不知不觉地要么完全有意识地决定着参观者的行为及其映像。正如亭台将参观者牵扯进去,使得他与其他参观者面面对,格拉汉姆将极简主义“作为地点的雕塑”这一方案进一步引至约瑟夫·博伊斯的社会雕塑理念。与布鲁斯·瑙曼或维托·阿肯锡的闭路装置不同,亭台不再被用作权力的反射,也不再仅仅是表现已变得错综复杂的权力话语的工具。镶上镜子的亭台使监视机制和让人迷失方向的机制变得透明,在建筑层面上,它作为充满着乌托邦愿景的历史模式将社会关系这一主题旧话新提。

① Rainer Metzger: *Dan Graham. Kunst in der Postmoderne*. Köln, 1994. S. 157f.

后现代的新自由：“当姿态成为形式”

哈罗德·史泽曼(Harald Szeemann)于1969年策划的展览“当姿态成为形式”展出于伯尔尼、克雷费尔德和伦敦,它是划时代的,因为它直接接触到了时代的脉搏。地景艺术、观念艺术和贫穷艺术的代表性艺术家首次共同亮相。理查德·阿茨切瓦格(Richard Artschwager)、罗伯特·塞拉(Robert Serra)和约瑟夫·博伊斯的作品更为展览增辉不少。当代新艺术的作品展代表着人工展现形式的急剧拓展,史泽曼这样描述道:“引人注意的是材料使用上的完全自由……媒介不再重要,对技术的信仰让位于对创作过程的信仰……艺术家的内在立场从未如此直接地外露于作品中。”^① 217

60年代末,史泽曼观察到多个重要的新现象:艺术力图突破由画室、画廊、博物馆形成的三足鼎立之势,实物艺术日益精致化,艺术中心付之阙如,这一匮乏使得美国和欧洲展开的关于展览方案的角逐变得多余,一年前的第四届文献展所采用的仍是这种方案。相较于回顾性的文献展,即按风格标记来展出艺术品,史泽曼的展览相当于一个历史性的飞跃。“新艺术是挑战,因为社会以为它与实物有关,其实它是各种姿势,不再是物质化的展现。”^②之后一届文献展(1972)请哈罗德·史泽曼担任艺术总监,以便顺应这一发展趋势。史泽曼深刻影响了“个人神话”(Individuelle Mythologien)这一概念,这一精炼的标引词概括了各位艺术家的不同姿态及其作品中凸显出的主观想象世界。展览的标题指出后现代的无关联或全关联。与此相平行,艺术与非艺术图像世界的现实层面成为(必要的)总主题。依照国别史的两极化这一展出模式被摒弃,展出活动所遵循的方案将价值标尺的产生条件提升为主题:“追问现实——当今的图像世界”。这既是在回应大众媒体中铺天盖地的图 218

① Bernd Klüser/Katharina Hegewisch: *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen*. Frankfurt a. M./Leipzig 1991. S. 214.

② Bernd Klüser/Katharina Hegewisch: *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen*. Frankfurt a. M./Leipzig 1991. S. 219.

像现场性所提出的挑战,又是在对艺术去往乡村的郊游做出回应,这一郊游现象将艺术推至可展览性的边界,史泽曼在 1976 年给迪特·贺尼许(Dieter Honisch)和扬思·克里斯蒂安·扬森(Jens Christian Jensen)的信中颇为得意地写道:“中心时代已成旧事一桩,乡村空气如今让人神清气爽。”^①

地 景 艺 术

与极简主义相似,地景艺术这一现象深受美国艺术家的影响。当然,欧洲在此也并非无所作为。克里斯托和珍妮·克劳德(Jeanne-Claude)以及英国艺术家理查德·隆(Richard Long)的作品、“零社”艺术家海因茨·马克的撒哈拉项目、以色列建筑师达尼·卡拉万(Dani Karavan)建于内盖夫沙漠的和平纪念碑(1963—1968)均属于这一艺术方向。它作为新的风格走向在两大洲几乎同时立住脚:1968年,维吉妮亚·杜文(Virginia Dwan)在其纽约画廊展出纯粹的大地作品(earthworks),一年后,康奈尔大学博物馆以“地景艺术”(Earth Art)为标题举办了第一个全面的纪录展。它在欧洲以 Land Art 为名传播开来,这可以回溯到格里·修姆(Gerry Schum)的提议,他于1968年与自由柏林电视台(SFB)共同开设了一个电视画廊,设想是以此作为论坛,介绍另类艺术活动及其适合于媒介的展现形式,其中的政治背景不容忽视。电视台方面做此尝试,是为了巩固柏林作为文化和思想活动中心的地位。修姆于1968年开始拍摄的电影后来取名为《地景艺术》,于1969年4月15日首次播放于晚间节目,它记录了八位艺术家的作品;尽管如此,该纪录片不应只被视作对艺术的介绍。制片人格里·修姆将媒介本身理解为艺术手法。该片着重介绍了美国艺术家。除了荷兰艺术家马里纳斯·博泽姆(Marinus Boezem)和简·迪贝兹(Jan Dibbets),英国艺术家贝瑞·弗拉纳根(Barry Flanagan)和理查德·隆,美国的最重要地景艺术家相继亮相,例如罗伯特·史密森、迈克

^① Dieter Honisch/Jens Christian Jensen: *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute*. Köln 1976. S. 128.

尔·海泽(Michael Heizer)、瓦尔特·德·玛利亚(Walter de Maria)和丹尼斯·奥本海默(Dennis Oppenheim)。

在修姆纪录片中的多数早期作品里,地球表面被视为可供制作的画布或雕塑。地景艺术通过向乡间拓展,开辟出作品空间的新维度。在作品《考约特》(Coyote)中,迈克尔·海泽以黑色边界和边界内的素描将加州考约特干湖的地表划分为多个大片区,然后用颜料将之覆盖。在作品《时间之痕》(Time Track)中,丹尼斯·奥本海默开着扫雪机沿美国和加拿大的界河圣约翰河行进一段,从而赋予两个时区在此的地理边界以雕塑形体。瓦尔特·德·玛利亚在莫哈韦沙漠的干涸土地上拉出两条无限长的线,在双线之间徒步穿越荒凉的沙漠地带。摄像机通过三次旋转360度拍下全景,一再将他带入画面,直至他消失在地平线上。简·迪贝兹用推土机在荷兰海岸线上挖土,形成梯形图案,这一图案在涨潮时渐渐被冲刷掉。尤其美国艺术家的庞然巨形作品让人想起纳斯卡荒原上史前时期的沙画,比如海泽和德·玛利亚,他俩喜欢在美国荒原渺无人烟的广袤地带进行创作。在此不容忽视的是自然的原初壮阔及其形而上学的维度。时间和易朽、作为地理活动的风蚀也是其中的主题。海泽在之后的行动中还挪移巨大土块,在艺术中扮演着造物主的角色。尤其是他与瓦尔特·德·玛利亚留下的纪念碑式符号和痕迹——他们借助影像和照片将之场景化——唤起关于崇高的联想,与伯奈特·纽曼的“升华”这一效果范畴相去不远,这一范畴曾是其巨幅绘画的诉求。理查德·隆的作品是规模较小的欧洲变异,并具有浪漫化姿态。他徒步十英里穿过达特穆尔沼泽地,拉出一条想象的线条,每走半英里就将他四周的风景用摄像机拍摄记录一番。这个行为被剪辑后的片段在格里·修姆的影片中播放了约六分钟。早在1967年,隆已在草地上拉出线条,方式是长久地走这段路,直至地上显露出痕迹。后来,他在没完没了的徒步和漫游中采集材料,将之在博物馆里摆放成神秘的石头圈,或将木材堆积成几何形体。如果从浪漫角度来看理查德·隆的作品,那么必须承认,他成功地将自然的神秘力量传输到博物馆空间里。与此同时,他表述了雕塑的一种新范式,即雕塑可以“自定义为道路和地点。”(曼弗雷德·施内肯贝尔格)

220

221

罗伯特·史密森

罗伯特·史密森(1938年1月2日生于新泽西州帕塞伊克,1973年7月20日卒于德克萨斯州阿马里洛)的创作源于抽象表现主义绘画,他还与美国极简主义和观念艺术家的圈子过从甚密,主张重新定义雕刻和雕塑。这一定义在他关于场所(Site)与非场所(Non-Site)的辩证构想中达到顶峰,然而过早地以1970至1973年间创作的《重获土地项目》(*Land Reclamation Projects*)告终,因为他于1973年为项目《阿马里洛坡道》(*Amarillo Ramp*)进行考察时在德克萨斯的飞机失事中罹难。

罗伯特·史密森堪称地景艺术的前驱。是他最决绝地与同时期的艺术潮流分道扬镳,还为创作奠定了理论基础,发展出指引地景艺术发展方向的形式:他并不将艺术品置于大地中,而是在画廊空间里指涉某处景观,从而与处于特定场所的雕塑这一理想针锋相对,代之以只具代表性、指涉某个场所(因而非特定场所)的雕塑:非场所雕塑是他乡间考察的结果,继而被引入画廊。由于他通过艺术创作介入景观的计划——正如他最初在达拉斯-福特堡机场建设这一框架下所表述的规划——难以付诸实施,之后的项目也大多因为土地购买的问题而泡汤,由此产生了艺术方案。他的遗世之作《重获土地项目》同样因为企业主和公司不提供资助而未能实现,他在该项目中努力使废弃的矿区重新被规划建设起来,希望这一重建依靠的不是环保,而是借助地景作品所带来的艺术增值。

史密森的非场所装置是特制的集装箱形状的金属容器,它们在城市的画廊空间里从构想上赋予了某个(非)场所以可入画的价值。它们包括卡片、照片、文本以及矿物质和岩石取样,都是他在考察中搜集的,从而在艺术语境中将某个地点定位。与瓦尔特·德·玛利亚不同,史密森对美国自然风光的崇高和壮阔不感兴趣,他所寻觅和考察的是偏远凋敝的地区,那儿的工业设备铁锈斑斑,周边地区遭到破坏,采石场和露天矿区已停工,一切都远离都市文明。他在旅行日志和照片中记录了他在新泽西乡下的老家,即他的出生地帕塞伊克城的郊区(《帕塞伊克纪念碑》, *Monuments of Passaic*, 1967)。他将深

陷淤泥的机器比作史前生物或被剥了皮的恐龙。他的描述方式却并不引发怀旧感,尽管他以反讽手法有意识地采取热爱大自然者的浪漫做法,以便挖掘出郊区和工业景观的可入画性。他所理解的纪念碑并非地理中宏伟的自然纪念碑,而是荒凉郊区的残余物,后工业时代废墟景观中的满目疮痍。对史密森来说,这些场所的神话力量在于其景观的瓦解进程,无论这是自然灾害还是建筑失误、工业化抑或环境污染所造成的。他发现了其中所蕴含的审美价值,而在此之前还从未有人如此领略这些场所。

在史密森的创作中,对自然崇拜这一浪漫主义信念的解构基于“熵”这一概念,这一物理法则指的是所有热力学过程均从不平衡趋向平衡状态,而且此过程不可逆。一个物理系统(例如两个温度不同的液体)一旦被放到一起,就会不断寻求能量(在此指热量)的平均分配。按其性质而言,熵只可能增加,在无外力作用时永远不会减少。史密森将熵这一现象视作自然法则所决定的秩序衰败,并将这一定义用于自然与景观,即人们必须接受自然风光中熵的瓦解。他的非场所雕塑、《重获土地项目》及他创作于1970年的最著名作品《螺旋形防波堤》(*Spiral Jetty*),均以此为前提,该作品迅速成为地景艺术的代名词,因为它的图片几乎出现在所有相关出版物上。这是乌塔盐湖里由岩石拼成的螺旋形防波堤,如今已因被水淹没而遭毁损,一定程度上遵照着自然中熵的分解进程。他在一篇同名文章和一个30分钟的影片中记录了此地和此作,使得这一作品在艺术语境中随时可供取用。他之所以这样做,不仅由于这一地景作品地处人迹罕至的偏远地区,还因为就构想而言,散文、游记或纪录片是其作品的组成部分,并形成介绍机制,以便于介绍每处景观所蕴含的地景与自然史语境。在影像和文本这两种媒介中,作品的含义均被寓言化,这意在激发关于巨石阵^①或宇宙龙卷风的联想,不过并没有过度渲染这一非现实的水景观打破错觉的面向、景观的粗粝沉积物,即土、盐、淤泥和石头。在史密森的创作中,对崇高感所作的回应在于可入画性这一范畴,该范畴融合了风蚀和凋敝这两个在景观接受中意味深长的元素。

① 巨石阵是英国著名的史前建筑遗迹,也被称作圆形石林。几十块巨石围成一个大圆圈,其中一些石块足有六米之高。——译者注

瓦尔特·德·玛利亚

和罗伯特·史密森一样,瓦尔特·德·玛利亚(1935年10月1日生于加州奥尔巴尼)的创作源头也是抽象表现主义与极简主义。在其地景艺术作品和位于博物馆的装置作品中,尚能看出这两种艺术潮流的蛛丝马迹。他的观念性的非物质化作品介乎雕塑与纪念碑之间,例如作品《垂直的大地公里》(*Vertikale Erdkilometer*)原本是为慕尼黑创作的,在第六届文献展(1977)上才得以被展示出来。1968年,格里·修姆拍摄记录了他在莫哈韦荒原的行动,他在慕尼黑的海纳·弗里德里希(Heine Friedrich)画廊创作了他的第一件地景空间作品,该空间对于地景艺术具有标志性意义。他用泥炭土(由于力学原因不能用泥土)将画廊的三间展室填满到与窗沿齐高。与60年代初阿尔芒在巴黎用文明垃圾堵塞伊丽丝·克蕾画廊的做法相似,德·玛利亚也阻挠参观者步入展览空间,但他以此恰恰没有打破画廊所代表的机构框架。有别于阿尔芒的颠覆性做法,空间不再是空间中的实物,而是成为地景雕塑的一部分,这一艺术构想引发审美因素,该因素与史密森破除错觉的自然残余物相反,极大地促进了升华效果。画廊的白墙与黑色泥炭土形成鲜明的色彩对比,使得空间仿佛成了作品的一部分。泥土作为纯粹的、未经塑造的无定形物质保持着古风,被审美接受所重塑,这一艺术接受方式与材料的自指性相对,赋予物质以隐喻性质。有白屋子作为审美效果的保障,不能否认作品有着让人振奋的效果,尽管报纸文艺版中的艺术评论一言以蔽之:整个画廊被泥土淹得一塌糊涂。九年后,他在纽约创作的地景空间(1980年长期搭建于原位)根本不愿再拒斥审美效果。画廊保证了它被参观者视作艺术品,并不断对抗自然的改变进程,一旦野草之类可能玷污作品之物冒出来,就立刻被全部清除掉,这一事实代表着对纯净泥土这一非同寻常的现象加以保持的意图。

德·玛利亚让人印象最深的作品可谓《闪电区》(*Lightning Field*),该作品于1977年完成于新墨西哥州海拔2000米的小城奎玛多(Quamado)。他选出一块荒凉且时常雷电交加的高地。德·玛利亚将400根长达4.5至9米、被打磨得锃亮的钢棍击入地里,它们长矛般直刺天空,这是为了便于接收

闪电,充分展现日出日落时的光照景观。只有为数不多的(付费)参观者可以同时步入这片高地,身临其境地充分体验即将出现的自然奇观的全部感染力,可以毫不夸张地说,这是一项曲高和寡(并且昂贵)的娱乐,自然景观在此成了排演崇高剧的舞台,“被史密森视作现代主义的虚构并努力加以解构的一切在此堂而皇之地展现于崇高感中”(菲利普·乌斯布隆,Philip Ursprung)。

1987年展出于斯图加特州立美术馆的宏伟雕塑《五大洲雕塑》(5 *Continent Sculpture*)采取的是同样的震撼策略,瓦尔特·德·玛利亚将325吨取自五大洲的矿石(大理石和石英石)堆积在之前用做雕塑大厅的展览空间里。他最新的巨无霸装置之一是早在1992年已展出于苏黎世艺术博物馆的作品《2000座雕塑》(*The 2 000 Sculpture*),他采用极简主义原则(将几何体量作序列排列),创造出由1700个抽象方形元素组成的也颇为壮观的景致。五面、七面和九面的白色石膏多面体按照鱼骨图案拼合为庞然巨物。这从图像上虽无法建立与自然的关联,视觉上却通过无数条形基本元素的变换并随着所取视角的不同呈现出不断变换的景观。此外,铺天盖地的白色将大厅笼罩在混沌的充盈光线之中,这使得该装置的所有物质性和纪念碑式的沉重质感都消解为仿佛置身于自然之中的体验。

迈克尔·海泽

迈克尔·海泽(1944年11月4日生于加州贝克莱)用颜料给大地着色,骑摩托在沙漠上画圈,在建筑石林这一城市景观的边缘挖出人造的火山坑,称之为“负面实物”(negativ-objects,作品《慕尼黑的抑郁》, *Munich Depression*, 1969)。在1969年伯尔尼的展览“当姿态成为形式”上,他让人将艺术博物馆门前的沥青路面揭开,以便呈现出隐藏于其下的土地。

他在美国西部荒原上的宏伟作品具有形而上学的特质。在作品《双负空间》(*Double Negative*, 1969—1970)中,他让人掘起24万吨土石方,在内华达州一片高地朝向深谷的边缘挖出两条可供行走的巨大坡道,它们深深切入景观的自然走向。如此这般颇费功夫的对自然的改造却经不起风吹雨淋。风蚀和沧桑巨变是作品进程的组成部分。这些按精确规划铺设的壕沟如今已

228

被部分填平,要探明当时对景观的双重切割(Cut)之锋利程度,多半需要借助摄影记录及他所绘素描才行。作品《被挪移和重置的巨石》(*Displaced-Replaced Mass*, 1969)更是蔚为奇观。他从里诺^①附近的萨拉里昂山脉的岩石巨块中开采出三块花岗岩,将之用挂车运到附近的荒原,沉入到三个用混凝土浇筑而成——是他让人挖出——的坑中。据海泽所言,重置这些岩石巨块是为了逆转地球历史的进程,该进程在好几百万年的过程中渐渐使地表崛起为萨拉里昂岩石山脉。这一作品除了比喻性地象征原初的自然力量,还具有审美因素。被沉入的石块仿佛被遗忘的文化中神秘而原始的巨石,引发关于墓穴和宇宙象征意味的联想。这能够唤起崇高感,即便作品的形而上学内涵随着自然的风蚀进程渐渐烟消云散,而关于美国西部的神话得以幸存下来。

克里斯托和珍妮-克劳德

克里斯托(即克里斯托·亚法舍夫 Christo Javatscheff, 1935年6月13日生于保加利亚加普罗沃)于1953至1956年间在索菲亚大学攻读绘画、雕塑和舞台设计。1958年,他途经维也纳来到巴黎,参与了新写实主义艺术家的展览。1964年,他在画廊老板里奥·卡斯特利的怂恿下移居纽约,先前与皮埃尔·雷斯塔尼圈子较松散的联系随之中断。他在早期创作中已展现出鲜明的艺术原则,这一原则涵盖他的毕生之作:他捆扎物体,先是实物,然后是整座楼房。需要巨大投入的大项目是他与妻子兼合作伙伴珍妮-克劳德(原名德·高依本, de Guillebon, 1935年6月13日生于卡萨布兰卡)共同完成的,珍妮-克劳德承担了大部分的组织工作。1969年,正值地景艺术兴起之时,他的第一批户外作品应运而生,它们属于这一艺术方向最让人叹为观止的佐证。

229

捆扎、遮蔽、乔装——英语词 to wrap 所蕴含的多种意义价值奠定了诠释他的早期实物作品的可能性向度。自1958年起,他用塑料薄膜捆扎日常生活用品(易拉罐、瓶子、家具、酒桶、摩托车轮),用绳子将之系紧,以此剥夺其使

① 里诺(Reno)是美国内华达州一个城市,隶属于瓦肖县(Washoe County)。——译者注

用功能。被捆扎的实物不仅从平凡的日常生活用品摇身一变成为雕塑，而且，艺术品中闪现的现实通过遮蔽和敞露衍生出的问题被引入到超现实主义的猜谜主题，可与二三十年代曼·雷(Man Ray)的实物调侃相比。克里斯托到达纽约后，虽用薄膜覆盖商店橱窗(作品《商店橱窗》，*Store fronts*，自1964年起)，以此阻碍橱窗旨在刺激消费的商品陈列和展现方式，但是如果认为克里斯托的捆扎策略仅仅是在批评60年代的消费美学和商品美学，则尚未尽其意。正如维尔纳·施辟斯正确强调的，克里斯托使大家关注的是被捆扎物，而非捆扎本身。克里斯托藏而不露的语用学之狡计在于，实物处于暧昧状态，实物的隐蔽部分若隐若现于表面，从而造成错觉。在此意义上，它并非波普艺术的赞同策略，即把一切都拽到表面，将光彩照人、魅态十足的消费美学和商品拜物主义美学照搬到艺术中。克里斯托所捆扎的日常生活世界虽也意味着抬高平凡事物的地位，却不是为了显现消费世界美丽的展示面。捆扎行动重新赋予被捆扎物以灵韵，使得被遮蔽物的内容重又变得重要。城市规划的大项目恰恰证实了这一点，例如柏林《被捆扎的议会大厦》(*Wrapped Reichstag*，1995)或巴黎《被捆扎的新桥》(*The Pont Neuf Wrapped*，1985)。它们时而被遮蔽时而被敞露，富于象征意蕴，营造出另一种视角：将沉睡于日常生活意识中的实物之重要性从其昏沉状态中唤醒。

通过造型来干预都市规划的结构，这早在他的多个挑衅行动中已显端倪，这些行动让人联想到激流派。1962年，克里斯托以非法安置的路障(作品《铁幕》)引起轰动，他在深夜迷雾行动中用油桶(无非是工业垃圾而已)将巴黎一条街完全封锁。政治背景(柏林墙的修建)虽然显而易见，住户和警方所注意到的却更多是这一行动导致的交通不便。捆扎建筑物的最初计划可追溯到1961年，1968年首次得以实现：意大利斯波莱托(Spoleto)《被捆扎的电视塔》(*Wrapped Medieval Tower*)、《被捆扎的伯尔尼艺术博物馆》(*Wrapped Kunsthalle Bern*)、一年后的覆盖和包裹芝加哥当代艺术博物馆的内部空间。这三个项目仍有极简主义的蛛丝马迹。60年代末，对实物的批评之声四起，空间体验通过“作为地点的雕塑”这一标引词得以重新确定，克里斯托的应对之策是将空间转变为庞然巨物，该实物通过被捆扎的形状而具有雕塑的

维度。

与此同时,克里斯托还渐渐开始完全自己组织和资助耗费越来越大的项目,这也是势所必然,基于卡塞尔第四届文献展(1968)的惨痛经历。为此展览准备的5 600立方米空气在第三次尝试时才被成功灌进聚乙烯圆套里,所费资金远远超出他所得的赞助。在所有大项目的创作中,克里斯托继续通过使用项目形成过程中的素描、草案和拼贴、影像和摄影记录以及图像使用权来筹资。尤其对于克里斯托和珍妮-克劳德的景观项目,随着作品规模的增大,对物流、成本和材料耗费的要求也越来越高。在作品《包裹的海岸,小海湾,澳洲,百万英尺》(*Wrapped Coast, Little Bay, Australia, One Million Square Feet*)中,克里斯托和珍妮-克劳德用防风蚀的帆布将悉尼附近的一整片海湾覆盖十个星期。与迈克尔·海泽位于自然中的作品不同的是,克里斯托的作品不是被时光渐渐侵蚀,而是须臾即逝。1972年,一块巨大的橘红色尼龙幕布跨越并包裹住科罗拉多大峡谷(作品《峡谷幕布,步枪项目,科罗拉多》, *Valley Curtain, Project for Rifle, Colorado*),因为暴风雨将至而在28小时后重又被撤走。往往长达数年的筹备与其昙花一现般的付诸实施可能显得极不成比例,然而这之中却恰恰蕴含着作品本质性的感染力。崇高感首先是瞬间体验。不求永恒的作品反倒可以充分拥有须臾之价值。作品的独一无二作为记忆留存下来,不论这一记忆是艺术接受者通过影像记录所引发的,还是途经时亲身体验到的。筹划于1972至1976年、仅存在了14天的作品《飞篱》(*Running Fence*)是一条由宽布带做成的5.5米高的篱笆,长达近40公里,蜿蜒于加利福尼亚的一片山丘地带,它的安置位置是为了便于人们开车行驶于高速路上时始终能看见这道风景线。在八九十年代,他的地景艺术作品具有更强的人画效果和跨文化因素。在作品《被包围的岛屿》(*Surrounded Islands*, 1983)中,他将11座小岛用粉红色薄膜换了新装,从而将这些鲜明的色彩亮点与迈阿密前方比斯卡娅海湾的深蓝形成对比;策划于1986至1991年并得以付诸实施的作品《遮阳伞》(*The Umbrellas*)显得轻快而不乏戏谑,没有尾随着瓦尔特·德·玛利亚作品《闪电区》中的形而上学的震撼景象。1991年10月4日黄昏时分,3 000多把超大遮阳伞在日本和加利福

尼亚被撑开,这些伞事先颇费事地插在两个截然不同、对该国却都十分典型的地域里。同时启动这些其实并无实际用途的形态,即撑开伞——它们只是在颜色(黄色和蓝色)上与加州的荒原地带和日本的水景观相呼应,意在象征两个生活空间的社会及文化差异。

克里斯托和珍妮·克劳德的项目并没有因为经年累月的筹备与昙花一现般的奇观——这一奇观不仅指作品本身的审美生命力,将之排演为媒体事件同样不可或缺——之间的反差而功亏一篑,这从城市规划的大项目中可见一斑。包裹柏林议会大厦这一艺术行动促使人们开始思索一些问题,例如社会教育和政治教育,而这是约瑟夫·博伊斯以其社会雕塑的理念尚未企及的。尽管(或正因为)包裹如今已是魅力四射的商标,包裹一个民族充满历史内涵的宏伟建筑——它象征着德国民主的辉煌与苦难——必然引起众说纷纭,甚至被认为是缺乏尊重之举。这座建筑在冷战期间一度被弃而不用,成为自由西方世界竖立于柏林墙边上的警示碑、飞地上的自由之象征,直接位于东西两大权力阵营之间最敏感的边界上(赫尔穆特·科隆塞勒, Helmut Kronthaler)。这一项目的筹划早在 1971 年即已开始,经历了与主管部门长达几十年的艰苦抗争以及政治观点形成的漫长过程,1995 年终于得以付诸实施。克里斯托和珍妮·克劳德通过暂时性地包裹这一建筑物标记出一个显著的休止符,这一休止符将议会大厦充满曲折变迁的历史再次唤回到公众意识中,而且是在它即将在统一后的德国重新作为民主之地经受考验之际。

贫穷艺术

贫穷艺术堪称意大利战后艺术中最重要的潮流之一,与 60 年代末主宰艺术创作的美国波普艺术和极简主义的简化美学相抗衡,其影响(不只是在欧洲)至今不衰。这一概念源于艺术理论家杰尔玛诺·切兰特(Germano Celant),是他为 1967 年热那亚的拉·贝尔特斯卡画廊(La Bertesca)的展览而定的标题。切兰特迅速成为这一艺术团体的主要策展人、首席理论家和摇旗

呐喊者,在团体成立初期还吸纳了非意大利的艺术家的加入,例如罗伯特·莫里斯、迈克尔·海泽、伊娃·海塞(Eva Hesse)和莱纳·鲁滕贝克(Reiner Ruthenbeck)。1969年,他以多种文字编辑出版《贫穷艺术》(*Ars povera/Arte povera*)一书,试图将大相径庭的艺术立场集合在这一术语之下,将之彻底引入到艺术史中。

“贫穷艺术”这一名称其实很容易引起误解,而且,鉴于艺术策略的多面性和异质性,它不能充当具有普适性的风格概念。切兰特虽然强调贫穷艺术的多元化取向及其作为艺术概念的开放性,却以这一风格概念使团体的成立变得名正言顺,这一概念只是表面上开辟出创作中的共同点:它影射自然的创作进程——这一运动的著名代表均以此为创作主题,归结于他们所用材料的简单简陋。阿里杰罗·波堤(Alighiero Boetti)堆积石棉水泥管,罗伯特·莫里斯捣捣泥土和毛毡,雅尼斯·库奈里斯用铁、棉花、火、酒精和烟做试验,米开朗琪罗·毕斯托雷托(Michelangelo Pistoletto)将日常生活的废品和旧衣烂衫与古典主义的雕塑复制品作对比,马里奥·梅茨(Mario Merz)用黏土、泥巴、蜡和干柴塑造雪屋这一游牧民族的原初社会细胞,朱塞佩·佩诺内(Giuseppe Penone)干预植物的生长阶段,乔凡尼·安塞尔莫(Giovanni Anselmo)关注侵蚀的进程。“艺术更多居于灌木丛间而不在高原”,霍格尔·里布茨曾这样描述贫穷艺术的做法。他们其实也使用工业材料、霓虹灯管、日常生活用品以及丝绸(例如路齐亚诺·法布罗, Luciano Fabro 的作品)、穆拉诺玻璃^①,还“反图像”(杰尔玛诺·切兰特)地使用古典主义的雕刻材料(例如铜和大理石)。材料的简单并非关键所在,更重要的倒是,关于作品材料的传统等级秩序已不再适用,艺术类别之间的传统界限也不再成立。

尽管如此,若以材料美学一言以蔽之,必然会以偏概全,因为这一界定不符合团体里许多艺术家的创作,尤其是米开朗琪罗·毕斯托雷托。贫穷艺术之所以在80年代重又红火起来,一方面与人们当时对艺术市场普遍所持的

^① 穆拉诺(Mulano)是位于威尼斯的一个岛屿,以出产玻璃有名。——译者注

反对态度有关,另一方面是由于人们希望能有与绘画的独占鳌头相抗衡的艺术流派。在60年代末的政治运动框架下,拒斥已丧失了反驳潜质的文化工业仍旧是贫穷艺术的主要题材,它对极简主义和观念艺术玩的美学终极游戏更多的是持怀疑态度。它探求的是贴近日常生活的“开放艺术品”(翁贝托·艾柯,Umberto Eco),这类艺术品贯彻文化批评这一理论缘起,而不是与世隔绝地独存于貌似自主的博物馆展览中或画廊空间的“白房间”里。例如对毕斯托雷托来说十分重要的是,让作品尽可能保持异质,以便规避艺术市场的占为己有。与“零社”和伊夫·克莱因相似,艺术的魔法词重又是面对造型的多种可能性时,如何增强观者的感知敏感度。将自然用作作品材料,自然能量是艺术策略中首当其冲的逃遁点,这一策略力图对抗文化失落——这是由于整个世界均被技术和媒介所操纵。五六十年代的技术狂热让位于斩钉截铁的技术批评。70年代,贫穷艺术却渐渐完全摆脱技术批评的意识形态色彩,转向对具有约束力的文化身份的探求,而文化身份的丧失也是约瑟夫·博伊斯所扼腕叹息的。这从贫穷艺术对艺术本身以及意大利、欧洲神话和文化史的众多回应可见一斑。例如朱利奥·保利尼(Guilio Paolini)在连贯性很强的作品中展开艺术反思。艺术为关于艺术的辩论提供了场所,这与观念艺术的策略如出一辙,区别在于,保利尼大肆搜刮作为想象博物馆(Musée imaginaire)的艺术史。在作品组《摹仿》(*Mimesi*, 1975—1976)和《记忆》(*Mnemosine*, 1979—1990)中,他挖掘现存图像文化所留下的丰富遗产。他借助艺术中根深蒂固的标记来探讨绘画的症结所在。图像与观者之间的关系、艺术家的角色、原作的含义、视线的安排、观看的形成和再现的游戏规则都被条分缕析地加以研究。在他的作品中找不到贫穷的材料美学。

罗伯特·莫里斯

兼任作家和评论家的美国艺术家罗伯特·莫里斯(1931年2月9日生于堪萨斯城)的作品堪称贫穷的材料美学之典范,他虽不是该团体的核心成员,对简单和自然材料的运用却与这一意大利艺术团体的创作息息相通。60年代中期,他在极简主义语境中创作了镶有镜子的立方体,形式上稍有不同;

237

1968年,他在纽约的杜文画廊展出他的首件地景作品,将一堆泥土与无价值的垃圾和污秽相连接,该作品以粗鲁的方式对抗自然的升华进程,即自然已被文化标准化了。所有可能促成作品(作为纯净化了的自然)审美化的因素一概被避免。莫里斯的一举成名是因为毛毡作品,它们与贫穷艺术家的作品一起展出于展览“当姿态成为形式”中。与博伊斯相反,他对毛毡的历史用途及其图像世界不感兴趣,而是以毛毡这种缺乏自然形状的人造材料为例来演示“反形式”的观念。60年代末,他在毛毡片中剪出丰富多样的细条,然后将这一无定形无支点的形态固定于墙,这样一来,通过重力作用和材料的蓬松堆积于地,才逐渐产生形状。形状的各不相同取决于毛毡在空间中的位置、灵活程度和材料数量,未经艺术造型的干预。材料本身在被带入白房间(画廊或博物馆空间)后才成为形式。雕塑状的形式语言从自身发展而出,莫里斯称之为“反形式”,意思是根本想象不出没有形式的材料。后来他才逐渐开始故意将毛毡片摆弄成形。与克莱斯·奥登伯格的软雕塑相似,这些作品也让人联想到女性性器官。

雅尼斯·库奈里斯

238

雅尼斯·库奈里斯(1936年3月23日生于比利埃夫斯)生于希腊,自1956年起定居罗马。他的作品没有一致的风格。他对材料的运用既不拘一格,又十分形象化和富有隐喻性。他采用产地截然不同的建筑石材。他征引文化传统的断片,不过,观者即便探明图像的出处,这也并不会有助于理解作品。经典的图像观念被采用,继而被摧毁,原初自然与日常生活用品被组合得具有独特的隐喻意味。

尽管如此,多个主题和材料贯穿他的所有创作。火是他最重要的隐喻之一。他采用蜡烛、固体酒精和炭进行创作,自1967年起,煤气炉一再出现在他的作品中,这些炉子被安装在不同物体上(作品《玛格丽特与火》, *Margelite mit Feuer*, 1967;《着火的床》, *Bett mit Feuer*, 1968—1969),或使得画廊空间成了危险区,地上摆放的长长的煤气管冒着火焰,让人联想到吐芯的蛇(作品《无题》, *Ohne Titel*, 1971, 位于都灵的恩佐·斯佩罗内画廊, Galleria Enzo

Sperone)。在作品《俄尔甫斯之梦》(*Der Traum des Orpheus*, 1975)中,黑色基座上是一尊古典时期的女人头部雕塑残片,从中窜出一束火焰。这让人不由得浮想联翩,联想到俄尔甫斯神话、形而上学绘画(*Pittura metafisica*)的画面表述,尽管如此,这些联想不能给出一清二楚的图像蓝本。总之,这些通过火及其基本辩证法创作出的作品游弋于两者之间,即赐予生命的温暖与毁灭生命的炽烈、原初自然与超验、永恒象征与韶华易逝,这些作品当然不能完全被参透。

对古希腊古罗马时期文化的频频征引也是如此。在1973年的作品《阿波罗行动》(*Apollo-Aktion*)中,从图像中虽可逐一指出这些征引的出处,其含义却仍暧昧不明。一尊阿波罗雕塑的石膏复制品被肢解,身体各部分散布于桌面,被截肢的雕塑躯干部分上坐着一个身体被填满的乌鸦标本,一位吹笛者演奏着莫扎特的音乐,库奈里斯本人位于桌前,脸上戴着面具。这是库奈里斯在自诩为各门艺术之神吗,抑或指的是尼采提出的著名两极(阿波罗精神与狄奥尼索斯精神)所蕴含的辩证法?

对这些问题很难明确作答。库奈里斯有意亮出隐喻含义,这种隐喻不具象征的确定性,却传递着神话的内涵,以便对抗人们与源远流长的欧洲文化遗产的逐渐疏离。对文化传统的可镶嵌部分加以征引,这可以很好地融入后现代的艺术构想,而后现代艺术总是批判性地评论自身及其所处的语境。

1969年,库奈里斯在罗马的阿提科画廊(*Galleria l'Attico*)的展览引起轰动,该展览和他的许多作品一样没有标题,即“无题”(*Senza titolo*)。在大都市罗马城中心的画廊空间里,库奈里斯展出12匹马,把它们拴在墙上。这是在公然对抗画廊的利益——该利益说到底是要把作品卖出去,并打破观众对高雅艺术的期待。可他是什么手法打破了艺术感知的常规呢?库奈里斯的作品中始终可见其与已往文化的亲近,这至少重新引发关于图像传统的问题,该问题若要深究,会无边无沿。观者由此可能会联想到曼图亚(*Mantua*)德泰宫(*Palazzo del Te*)里建于16世纪的宏伟马厅(*Sala di cavalli*),还可能会想到数字十二的宇宙维度、十二生肖、耶稣的十二弟子等。库奈里斯至少关注(业已丧失的)确定身份的文化语境,同时不愿听任画廊空间只为满足审美

二十世纪西方艺术史·下卷

愿望的强行摆布。

米开朗琪罗·毕斯托雷托

意大利艺术家米开朗琪罗·毕斯托雷托(1933年6月25日生于比耶拉)的立场一再变换,出奇制胜,他因此堪称后现代艺术创作的典型代表,这种艺术不再融汇于一致的风格。在(意大利)贫穷艺术家中,他所用题材和材料的幅度最广,因此也就难以概述其作品。他运用媒介进行创作,策划和导演街戏,尝试所有造型艺术。与贫穷材料美学的关联只是零星可见(作品《褴褛维纳斯》, *Lumpen-Venus*, 1977)。从他的自评可知,避免个人风格是其创作策略,以便对抗市场的期待。60年代中期,他因作品《镜面画》(*Spiegelbilder*)声誉鹊起,他还拒绝了著名画廊老板里奥·卡斯特利的代理提议,以免自己的创作被波普艺术侵吞。他在这之后创作的作品组《负面实物》(*Oggetti in meno*)是激进的大转向。其作品的异质性可谓他刻意为之的艺术方案,尽管如此,有一个题材贯穿其全部作品,并作为隐喻一再出现:镜子。

首批镜画产生于他自1961起创作的自画像。毕斯托雷托在此尚采用传统画布。把镜子画进画中,这一念头促使他用黑色油漆做试验,以便掩盖画布的纹理。他后来使用磨光了的钢板,它们有镜面效果,他在这上面处理题材(大多是艺术家友人的快照),最初用画笔,自1973年起按真人大小的照片采用丝网印刷法。众所周知,镜子的使用在艺术史中源远流长。(画出的)镜子象征着生命的虚空,它是认识工具,可以显示画面空间之外的事物,是画家高超技法的佐证,是在造型艺术的竞赛(*Paragone*)中备受青睐的论据。通过镜子,作品可以进行一场晦涩难解的游戏,游弋于错觉与现实、各种艺术再现的作用方式与表现方式之间,正如勒内·玛格利特的创作——或者可以如同迭戈·委拉斯克斯的油画《宫娥》(*Las Meninas*, 1656)一样,强调绘画的智性诉求。镜子的表现可能性多种多样,毕斯托雷托延续的是这类传统的意义图形。对他来说,至关重要的是镜子作为“门槛现象”(翁贝托·艾柯)的功能。镜子沟通想象与现实,正如镜像不断摇摆于虚构与本真之间。由于取代了画布的镜子摇身一变成为画面载体,观者成了“捣乱者”(尼克·贝茨纳尔, Nike

Bätzner),他的镜像进入画面空间,他看见镜中的自我形象与镜面的摹仿图像交相混合。正如尼克·贝茨纳尔所描述的,他闯入“画面的私密地盘”。毕斯托雷托征用让·奥古斯特·多米尼克·安格尔(Jean Auguste Dominique Ingres)的著名油画《土耳其浴室》(*Das türkische Bad*, 1863)中的裸体背部形象,将之组合到镜子中央,这还蕴含了偷窥性质。观者面对这一图像时,暴露为偷窥者,因为他的镜像仿佛还注视着裸体背转过去的正面,至少让他在臆想中恍然意识到这一裸体的图像。

观者在毕斯托雷托画中所经历的镜像效果之运作机制具有诸多面向。就在观者跨过镜子门槛的那一瞬间,画面随之发生改变,“画面因观者而被加上负重,接着这一负重又被卸除”(尼克·贝茨纳尔)。通过画面载体的镜面反射,画面与观者水乳交融,这一画面载体成为关于艺术与生活相互接近的隐喻。

作品组《负面实物》(1965—1966)是毕斯托雷托创作的第二个恒定元素,最先展出于他的工作室。它们包括绘画、摄影、拼贴、三维实物和日常生活用品,被组合为可供观者行走的艺术空间之布景。室内陈设看上去五花八门,就像一场“集体展”(尼克·贝茨纳尔),俨然出自不同艺术家之手;几乎看不出缔造一致性的特征,而作品组合的异质性正是其艺术方案所在。与此同时,对作品的使用却又未必遵循这一方案,因为毕斯托雷托还将这一集合体的组成部分单独展出。《负面实物》这一标题指涉的是现成品理念。不过它们并非被找到、继而被贴上艺术标签的工业产品,而是被发明出来的艺术实物。它们从现象上让人联想到唐纳德·贾德的“特殊实物”之无实际功用的笨重形状。在现成品和贾德的作品中均有训练有素的感知机制在起作用,毕斯托雷托却力图将之隐藏起来。他虽然关注如何将物转化为艺术,却拒斥所有(之前一直被视为)策略的元素,这些元素点石成金为艺术品。

马里奥·梅茨

马里奥·梅茨(1925年1月1日生于米兰)在大学里学的是生物,从未上过艺术学校,属于贫穷艺术的主要代表。他的作品最容易融入贫穷艺术,最

二十世纪西方艺术史·下卷

符合这一艺术方向的相关标准。梅茨勾勒出与技术化的富裕世界相反的模式,在这一模式中,贫穷的材料美学和比喻性的画面语言塑造出另一种文化身份。

244 马里奥·梅茨的对立生活世界里最显著的代表物是雪屋,它是人类居住的原始模型、尚未技术化的世界的残余物,例如位于拉·萨尔佩特里尔教堂(La Salpêtrière)的装置作品《8—5—3》(1985—1987)。对梅茨来说,它代表着“房屋对地球球体的半球状呼应”。自1968年起,他用各种不合常规的材料搭建雪屋:装满陶土的塑料袋、泥巴、黏土、石板、皮板和铅板、柴草束、碎片和染色玻璃片组成了建筑材料。雪屋的建构大多是松松垮垮堆积起来的,通过明显可见的粘缝剂或夹子被勉强组合在一起。用原初材料搭起的这一建构看上去很不结实,显得经不起风吹雨淋,却代表了随处可见的居住理想。雪屋是游牧民族的生活范式,他们不断变换住所,将其文化携带到每处新家,而这一文化浓缩于雪屋中。雪屋的半球状造型展现出千姿百态,既透明纤弱,又极其浓缩,并与世隔绝,这些面貌所遵循的辩证法象征着生命的内视与宇宙的外视,这一辩证法徘徊于旅行与居住、永恒与易朽之间。雪屋被塑造成艺术品后,作品处于雕塑状的建筑、建筑状的雕塑和艺术实物这三者所形成的张力场中。这三个范畴均不能对之加以全面概括。梅茨把关于文化丧失的隐喻转化为空间,这一隐喻延续的是约瑟夫·博伊斯的创作意图及其让人困惑的新图像语言。

245 “Che fare?”(怎么办?)是梅茨常提的问题。1968年,他用蓝色霓虹字母写下这行字,将之放入装满蜡的长方形锅里。这一问句引自列宁一部著作的标题,另外还是1967年米兰一份前卫杂志的名称。这句口号标志着政治上普遍的奋发气氛。梅茨将之置换到艺术理论的语境之中,像是在有意调侃约瑟夫·博伊斯的材料辩证法,蜡在这一辩证法中象征着无定形的预感与固定成形的逻辑之间的能量转化进程。梅茨着手探求想象的发展可能性,主要是在文化史的隐喻中找到了想象。斐波那契(Fibonacci)数列就是这种隐喻,他自1970年起颇具新意地使用该数列。通过之前的两数相加产生的数字顺序(1, 1, 2, 3, 5, 8, 13)源自数学家雷奥那多·迪·比萨(Leonardo di Pisa, 亦名斐波

那契)；13 世纪初，他在著作《计算之书》(*Liber adaci*)中列出线性和矩形方程式的序列。斐波那契数列的线性组合为一道算术题提供了假想的答案，该算术题计算的是兔子的繁殖(不过并不真的等同于自然的繁殖周期，因为死亡在此被忽略不计)。梅茨以此比喻普遍的生长原则。他通过将该数列与螺旋形这一放之四海皆准的形式相联系——这一形式大多以蜗牛形状作为自然征引出现，凸显出数列的蓬勃生机。它象征着无限与延伸，因此是梅茨作品中的又一个核心比喻，其作品试图为另一种文化概念铺平道路。

痕迹保留——后现代的模拟与媒介批评

“痕迹保留”(Spurensicherung)这一名称源于艺术批评家君特·麦特肯(Günter Metken)，1974 年首次被用做汉堡艺术协会(Kunstverein Hamburg)一个展览的标题，该展览接着展出于慕尼黑的伦巴赫美术馆(Lenbachhaus)。与“贫穷艺术”这一名称相似，它表示的是风格上的对抗，作为概念仅是权宜之计，原本也不指某个已固定成形的团体。70 年代中期，麦特肯发现艺术家有一种共同的创作方式，可用警察行话“痕迹保留”来概括。他以此为第六届文献展(1977 年)的一个展区命名，这一名称旋即开始代表一种艺术实践，该艺术实践在 1972 年的文献展中部分尚处于“个人神话”(史泽曼提出的具有深沉内涵的标引词)名下。“痕迹保留”这一概念更多指方法(因而也指艺术的传递工具)，据麦特肯所言，它是“静悄悄的前卫艺术”，比观念艺术更进一步地脱离了艺术概念，创作方式是隐喻性和媒介批评式的，却不像贫穷艺术表达得那么充满人工痕迹，并且富于诗意，更多的是非政治和“边缘化”地运作于后台，去除了所有传道式的高声叫嚷和行动主义做法。麦特肯认为，对这一艺术至关重要是“多加慎思”“对历史进行研究和诗意分析”、科学习惯、“摒弃博伊斯高蹈”的人类学理论基石。^① 基于这种看似客观、就事论事的根

^① Günter Metken: *Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977 - 1995*. Amsterdam 1996. S. 9 - 19.

二十世纪西方艺术史·下卷

本态度,麦特肯将其于1977年出版的著作《痕迹保留》的副标题定为:艺术作为人类学和自我剖析——当今艺术中虚构的科学。

正如艺术家的创作意图各不相同,他们所用的工具也大相径庭。自然、文本、照片、影像和拾来物皆可为痕迹,其美学展现显露于自然研究的清单式陈列、模型、玻璃柜、图文拼贴或实物装置中。创作策略是模拟,例如法国艺术家让·勒·加克(Jean Le Gac)展出杜撰的涉及艺术家生平的传记痕迹,以便在画谜般的游戏中质疑艺术创作。克里斯蒂安·波尔坦斯基(Christian Boltanski)从事的是私人民俗学,他制作出自己真实和虚构的童年经历。对保罗-阿尔芒·热特(Paul-Armand Gette)来说,艺术与科学具有相同的符码,他采取生物学家的工作方式,例如在停车场种花草,以便戏仿科学的工作方法及其记录方式。

安妮和佩特里克·普瓦里埃

安妮(Anne,1942年4月5日生于马赛)和佩特里克·普瓦里埃(Patrick Poirier,1942年3月31日生于南特)对古代史的勘查也是科学研究的客观性表象之典型代表,自1971年起,他俩以主观方式从废墟中重构业已没落的文化,这种重构是艺术意义上的,因为他们的作品模拟考古学的工作方式。他们在模型场景中仿制废墟,麦特肯称他们是“废墟建筑师”。他们的创作灵感源于不间断的旅行和研究,些许文化残片足以引发全景图的创作,在全景图中,痕迹保留(兼重构)与模型建筑(兼乌托邦愿景)融为一体。每个地点都成为文化记忆。90年代的作品与当代史的关联显得日益突出。他们借助照片、影像和雕塑状的装置来讲述历史,回忆影响深远的历史事件,例如“D日”(D-Day,盟军登陆诺曼底之日和作品《还愿物》, *Ex voto*, 位于法国卡恩的圣尼古拉斯教堂,1994)。

尼克劳斯·朗

尼克劳斯·朗(Nikolaus Lang,1941年2月2日生于上拉莫高)于1976—1977年在托斯卡纳以及利古里亚的阿尔卑斯山区进行地域勘查,搜集和记录

泥土标本,以便展现土地色彩的多样性,他使得青铜时期的岩画重又变得清晰可见,从泥炭中创作雕塑作品(《与自己和他人为敌》, *Gegen sich und andere gerichtet*, 第八届文献展)——它们和自然一样处于持续变化的状态,或勾勒出日常生活的社会学,以民俗学方式借助残余物重构一个小农家庭的世界(《赠给格特姊妹的箱子》, *Kiste für die Geschwister Götte*, 1973—1974; 《G女士》, *Frau G.*, 2000—2001)。不论是模拟和改变澳大利亚的拾来物——这一集中的地域研究耗费了他四年工夫,还是匠心独运地呈现阿尔卑斯山区的拾来物(楚格峰上的鹿骨架),朗首先运用社会学和民俗学的方法对其进行研究,然后将之作美学展现,以对抗文化所造成的人与自然的疏离,与之形成鲜明对比的是,我们享乐主义的休闲和文化工业仓皇地努力搜寻吸引人之处。

约亨·格尔茨

本章标题提到新的(后现代)自由,而后现代疑虑也同样强烈。在约亨·格尔茨(1940年4月4日生于柏林)的创作中,痕迹保留只是一个方面,连首要的都谈不上。他是激进的文化怀疑论者、“诡计多端的符号学家”(君特·麦特肯),反对“文化的过度杀戮”。他在70年代的创作动力是对媒介的批评,在八九十年代创作出公共空间里具有前瞻性的雕塑项目,这些项目部分源于对媒介的批评。1973至1984年间,他创作了四本艺术家日记,称之为《描写的时间》(*Zeit der Beschreibung*),在其中分析了书写的条件,将内容不一致的照片和文字放在一起。作为生命痕迹,这些书写痕迹一再质疑对现实的本真再现。格尔茨不相信图像这一媒介,怀疑语言的可信度,艺术因而成了反抗的地点。“背向媒介——面对生活”是他一再提出的观点。他摧毁书写工具、捣毁相机、毁掉自己的声带、不停叫喊到声音嘶哑为止(《呼喊到声嘶力竭》, *Rufen bis zur Erschöpfung*, 1972)。

1975年,他在由88个部分组成的作品《法国墙》(*The French Wall*)中制作了一本始于1968年的视觉日记。他将文本、照片和实物全部镶进薄薄的小木匣里,然后将木匣贴满整面墙,布置得像一间巴洛克式的油画展厅。这是

反-图画,关涉的是图文之间的不相吻合,图像与表意学的关联不能说明这一图文组合的意义何在。这堵图像墙上的文本读起来仿佛伪谈话,包含短评和艺术观察。第38个部分影射的是约瑟夫·博伊斯及其作品《马塞尔·杜尚的沉默被高估了》(1964)。格尔茨指责博伊斯:“博伊斯,杜尚的沉默并没有发生。”他为杜尚辩护,认为杜尚的退避三舍比任何艺术创作更具杀伤力。一张褪色的照片上写着“滚出我的言辞”(Get out of my words),这让人联想到布鲁斯·瑙曼的作品《滚出这个房间,滚出我的意念》(1968)。与布鲁斯·瑙曼相似,格尔茨设计了将观众逐出画廊的空间装置。他安装上麦克风,将展厅里的所有声响都放大并播放出来。“空间里的一切都面对着它自己的复制品……,参观者听觉上被自己跟踪着!”^①另一个借助宝丽莱相机的艺术行动探讨的也是图像的问题和复制品的权力。格尔茨为展览参观者逐一拍照,然后将照片摊放于地,直至整个空间全是平铺于地的宝丽莱照片。复制品在此从隐喻意义上驱逐了现实。格尔茨在另两个行动中有类似体会(作品《约亨·格尔茨与其摄影复制品在一起的展览》, *Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner fotografischen Reproduktion*, 1972年表演于巴塞尔,1973年于巴黎),他整整两个小时将自己展览于街头,身旁是他的照片。格尔茨不得不经历的是,人们更感兴趣的显然是摄影复制品而非原型,即他本人的身体在场。油然而生的疑窦是:“我们对现实的接受更多是通过媒介,而不是经由现实本身……原本次要的图像越来越成为首要的体验:复制品驱逐了原型。”^②

格尔茨在装置作品《出口/关于达豪项目的材料》(*Exit/Materialien zum Dachau-Projekt*, 1972, 波鸿博物馆)中探讨语言的刁钻运作机制,所关涉的与其说是犹太人大屠杀的历史,毋宁说是达豪^③博物馆业已完成的展览陈列。在20个光线昏暗的玻璃柜里,他展示出多个标牌,上面写着关于博物馆内行

① Margarethe Jochimsen: *Jochen Gerz in Sachen Medien*. In: Michael Schwarz: *Jochen Gerz-Foto/Texte. The French Wall & Stücke*. [Ausstellungskatalog. Badischer Kunstverein Karlsruhe.] 1975. S. 21.

② Margarethe Jochimsen: *Jochen Gerz in Sachen Medien*. In: Michael Schwarz: *Jochen Gerz-Foto/Texte. The French Wall & Stücke*. [Ausstellungskatalog. Badischer Kunstverein Karlsruhe.] 1975. S. 14.

③ 达豪:位于巴伐利亚的小镇,第一个纳粹集中营建于此地。——译者注

为规范的指示。格尔茨在语言这一工具与集中营的权力行使之间建立起关联。诸如“禁止：携带狗，请勿偏离此道……”的规定，通过暗示性的展现，使之具有与集中营里赤裸裸的权力行使相似的性质。

在八九十年代，格尔茨通过在德国和法国进行的纪念碑项目为公共空间里的雕塑作出了重大贡献。格尔茨自称是沟通进程和思考进程的倡导者——公众参与此进程并与之相辅相成，发明了一种新范式：不可见的警示碑。他将之放在隐而不见处，或与驱逐和忘却的进程相平行，任其消失。他与妻子埃斯特·沙雷夫-格尔茨(Esther Shalev-Gerz)共同设计了位于汉堡郊区哈尔堡镇的纪念碑(1986—1993)，这是一根12米高的铅柱，市民们可以在上面签名以反法西斯。每当可被触及的柱面被写满后，纪念碑就往地面下沉一截，直至1993年它终于完全消失，只有通过柱端的铅皮盖和地铁地下通道里的一扇窗户尚可见到。循序渐进的下沉和偶尔被人滥用来乱涂乱画使得该项目一再登上报纸的头版头条，从而保障它的现场性不断返归媒体。在萨尔布吕肯的皇宫广场上，他在1991至1993年间创作了一座反种族主义的警示碑。格尔茨呼吁德国所有犹太社区列出其(曾经有过的)墓地名单。通向皇宫的坡道上的每块石头底部都应写上一个墓地的名字，以象征该墓地在纳粹独裁期间的消失。一共有2146块石头被取走、写上名字，继而重又被放回原处。在项目《不莱梅问卷调查/没有梦就没有一切》(*Bremer Befragung/ Sine Somno Nihil*, 1992—1995)中，格尔茨另辟蹊径。他受不莱梅市的委托，为其公共空间创作一件作品，内容不限。他并没有建起一座纪念碑式的雕塑实体，而是组织了一个问卷调查，将城市所委托的任务下达给不莱梅市民。问卷包括项目主题、参加者以及社会政治的设想如何能通过艺术得以实现。尽管应者寥寥(发出5万份问卷，仅收回269份)，不过，在不莱梅大学和艺术学院的多门课程中，师生共同讨论并评估了问卷结果。借助公众话语，格尔茨一定程度上将一具雕塑置入空间中，这一雕塑的造型仅在于对艺术及其功能和公众效应进行反思。艺术的社会维度曾是第六届文献展上博伊斯的蜂蜜泵所象征的，或是克里斯托和珍妮-克劳德的包裹建筑物所浓缩于瞬间的，格尔茨则将之转化到虚拟性和市民合作的领域。虽然格尔茨最终还是树起一个物质

251

252

性的符号,即一块记下所有参与者名字的金属板,归根结底却是在延续“不可见的纪念碑”这一艺术方案,以便这一方案的宗旨,即启发人们的思考,可以继续存留于空间中:“将它置放在市长施密特桥旁,这一地点所标明的并非雕塑的位置,而是邀请大家在此展开关于雕塑的想象。”(约亨·格尔茨)

克里斯蒂安·波尔坦斯基

法国犹太艺术家克里斯蒂安·波尔坦斯基(1944年9月6日生于巴黎)与其说是痕迹保存者,毋宁说是用各种材料匠心独运地制造了痕迹。他虚构和模拟记忆之进程。这是在驳斥后现代萌芽之际的空洞内容和艺术的自我指称吗?不过,至少对人的浓厚兴趣始终贯穿波尔坦斯基的作品。

70年代居主导地位的是摄影,八九十年代的创作则是开放地采用所有媒介,包括艺术家之书和电邮艺术项目(Mail-Art-Projekte)。他的一举成名之作是由佯装的照片和实物、虚构和本真佐证组成的图像集合,他以此在1969至1972年间创作的多件作品中重构自己的童年和少年时光。他从自然史博物馆的玻璃柜美学和新写实主义作品中获得了许多关于形式的灵感。1972至1974年间,他创作了系列作品《存货》(*Inventare*)。他将自己少年时的照片呈现于抽屉或铁皮盒里,把关于不知名者用品的照片摆放成圣幛,将其遗物中的残余物(例如衣物或家具等)带进博物馆(《一位牛津大学学生的存货,224件实物》, *Inventar eines Oxfordstudenten, 224 Objekte*),作为博物馆的珍藏品展现出来。它们是被模拟出的一个普通人所拥有的圣物,以此彰显其生平,却没有丝毫煽情和膜拜色彩,因为映入眼帘的仅仅是这一人生历程的平淡无奇。波尔坦斯基攫取照片的佐证性质,以便将虚构事物公证为本真的。1971年,波尔坦斯基展示了《D家庭相簿》(*Das Album der Familie D.*),这本影集拍摄于1939至1954年间,由日常生活快照组成。从信息角度来看,它仿佛一部家庭编年史,可是,观者即便仔细端详照片,也无法加深对这个家庭的认识或了解。众多照片被镶上框,成了艺术品,现实反倒隐于其后,销声匿迹。在这些复制图像中,没有什么变得真正透明了。它们成了现实的替代品,只是在与观者的自身经历偶尔重合之际才能引发认同感。说到底,只有

单个图像才能在媒介的图像泛滥这一语境中传递个体性与现实。1974年,他创作了系列照片《第戎的孩子们》(*Die Kinder von Dijon*)。波尔坦斯基在此取用了一张小学班级照,将照片上的头像逐个剪出,并将之模糊放大,然后逐个镶框展出。他通过强调个体来间接对抗现实的丧失,另一方面,他摧毁班级所带来的集体身份认同感,使得每个单独的复制图像成了无所指涉的匿名头像。这两种理解相互抵牾。虽与格尔茨相似,历史与记忆也是其创作的动因,但是,波尔坦斯基偏好借助摄影这一媒介来仿制过去,以便激发人们对图像的现实性质和审美体验的运作机制进行反思。他一以贯之地运用摄影所蕴含的辩证法。从物理制作过程来看,摄影有种与生俱来的本真性。复制图像所标榜的真实性一方面可以使主观物体显得客观,另一方面同时保存了主观印象。“照片不会撒谎”,这是克劳斯·霍内夫说出的信念,并且我们都很清楚,照片所呈现的仅仅是被传递的现实。相机快门迅捷的咔嚓一响和以光速传递的现实图像都在向我们暗示出直接的表象。我们同时必须认识到,我们投向现实的目光从来不是毫无人为痕迹的。因为所有图像媒介原则上共有的特征是仿佛挡在现实之前的一层帷幔。80年代,波尔坦斯基重新采用小学班级照片,在作品《多座纪念碑》(*Monumente*)中创作了具有宗教色彩的伪档案化装置,该装置一方面加剧了主体的客体化,另一方面通过富于宗教意味的排演来维持主体的地位。摄影越来越变得暧昧不明、模糊不清了。小学生的黑白照片被模糊放大后,呈现在石碑般的锌皮盒上(《公立中学的追逐》, *Le Lycée Chases*, 1987),部分照片上有灯光照亮,这些灯光仿佛生命之光。锌皮盒虽是现代圣物箱,却沾染着尘世日常生活的气息。它们看上去像是遗像、关于生命的最后记忆。档案、存储以及服务于膜拜的排演混合成图像之流,这一河流唤起关于犹太大屠杀的联想,在这起大屠杀中,个人的命运被官僚化、集体性的群体大灭绝所吞噬。在波尔坦斯基展出于第八届文献展(1987)的图像“武器库”中,这种内容关联虽不那么明确,却也隐约回荡其间。它由350张镶框的黑白照片组成,因暗淡光照而处于半明半暗中,它被摆放在栅栏墙边,仿佛祭品(作品《熄灯礼拜之悲歌》, *Leçons de ténèbres*)。死亡与回忆如此显而易见,以至于我们的感知必然会捕捉到这一意义关联。他于

254

255

1989年展出于巴塞爾的作品《儲存》(*Reserve*)也讓人覺得抑郁沉悶。波爾坦斯基在展覽空間里放滿衣服,它們看似被隨便堆放於地。參觀者不由地覺得惴惴不安,仿佛即將跨越門檻。要步入這一集裝箱似的空間,只有毫無顧忌地踏過衣服堆走出一條路來才行。這一“匿名的成衣制作”(君特·麥特肯)仿佛一間倉庫,存放着紅十字協會剛剛清洗幹淨的衣服,消除了衣服曾被穿過的痕迹,對衣服主人的記憶被抹殺;另一方面,這一記憶通過物主的消失重又讓觀者意識到死亡瞬間(*Memento mori*)。

在1991年的作品《瑞士死者》(*Les Suesses morts*, 法蘭克福現代藝術博物館)中,波爾坦斯基展現的是瑞士報紙上訃告里的遺像。至於為什麼選了瑞士人,波爾坦斯基解釋道,他之前雖然創作了關於猶太人的作品,“但是‘猶太人’和‘死’太契合了,含義太明顯了。與此相反,沒有什麼比瑞士人更正常的了。根本不存在他們死亡的緣由;這些死者一定程度上更讓人震驚,因為他們和我們一樣。”^①在這種細緻而單調的排列中,日常生活中的面孔獲得了極其多層面的內涵。其表達譜系很寬。這些亡靈的表情看上去像是護照照片或求職照片上的,希望給人好感,然而,這表情也可以同樣迅速地被歸入罪犯的面孔。如果隨便選出幾位,可以從其表情中讀出他們的性格特征。由於複製圖片的質量故意被弄得很拙劣,觀者的目光會首先專注於這類聯想。尤其是在攝影複製中,由於人物的表情板滯,其情緒表達會被觀者立即用作性格診斷。這面照片牆反映出人物的證件身份,而這僅僅影影綽綽地顯露出人物的個性,個性其實是永遠無從被察覺到的,除非是在波爾坦斯基不斷激發的回忆語境中。無論是在玻璃展櫃美學中,還是按宗教意味擺放的聖物箱里,抑或在照片圖像牆這一聖幛中——玻璃展櫃將个体痕迹作為文物加以保存,聖物箱和聖幛則將個性作為不在場者,重新賦予它以結構,波爾坦斯基始終致力於展現的是,只有在回忆之流中,圖像洪水的轉瞬即逝才能漸漸放慢速度,集體匿名性所掩蓋的个体的現場性才能愈發清晰地凸現出來。

① Günter Metken: *Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977 - 1995*. Amsterdam 1996. S. 25.

媒介取向与对现代主义的修正

重新与事实接地气——虚构！这听起来像是悖论，对于 80 年代来说却具有范式意义，具象绘画这时重又声誉鹊起。尽管各种悲观论调四起，然而屡屡被宣告死亡的绘画似乎重新复活，其实它一直存在着，并隔三差五地一再发出声音。例外现象向来存在，诸如美国艺术家爱德华特·霍珀(Eduard Hopper)、英国艺术家弗兰西斯·培根和卢西安·弗洛伊德(Lucian Freud)，他们在艺术史上的地位比较特殊，因为其绘画作品始终未受前卫艺术潮流的影响。霍珀与所画景象保持距离，目光冷静——总带着淡淡的忧郁——刻画出美国现代社会中大都市人的孤独。摄影的广角视角赋予画面以近乎神秘的寂静，将冷静、情感中立的快照转化为对生活世界让人着迷和充满灵韵的描绘。

弗兰西斯·培根创作中的存在主义意味要强烈得多，在其表现性的绘画笔触中，扭曲变形了的人体仿佛被生活现实压垮。这从受委拉斯克斯的一幅油画启发而创作的教皇肖像画系列中可见一斑。直至 90 年代初去世，培根一直忠实于具象绘画，他在系列画和三联画中一再通过超现实的梦幻语言来表现深受痛苦考验者的命运及其“遭到摧残的生活”(卡尔·鲁尔贝格)。

卢西安·弗洛伊德的创作则没有这种存在主义内涵，他出生于柏林，1933 年流亡英国。在为亲朋好友创作的肖像画和裸体画中，他以解剖式的眼光来表现人体构造，丝毫不加粉饰。类似的无时间性创作是霍尔斯特·安特斯(Horst Antes)的“头足类形体”(Kopffüßler)和哥伦比亚艺术家费尔南多·波特罗(Fernando Botero)怪诞滑稽的超大形体世界，这些形象全都体型肥胖，他还将之塑造成宏伟的雕塑。

70 年代，艺术感知在全球范围日益从视觉层面挪移到话语层面。极简主义的纯粹主义和观念艺术偏冷的唯美主义沉醉于理论的云山雾罩之中。与此同时，影像艺术和摄影制造出与绘画相匹敌的图像新世界。80 年代初，新

媒介的凶猛来势似乎暂时被阻挡。绘画重新堂而皇之地到处展现为绘画,以便应对技术性的图像生产所提出的挑战,抛掉自我怀疑并返回到借助画笔和调色板的表现性绘画风格。新表现主义、新具象或跨前卫(Transavantgarde)成了新的标引词,自1978年起,具象绘画倾向首先在德国、法国和意大利的艺术市场上崭露头角。一群柏林艺术家以“新野兽派”(Neue Wilde)为名结社,彗星般地成为国际瞩目的焦点,其光亮闪耀到了纽约,他们是埃尔维拉·巴赫(Elvira Bach)、赖纳·费廷(Rainer Fetting)、赫尔穆特·米登多夫(Helmut Middendorf)、萨洛美与贝恩特·齐默尔夫妇(Salomé und Bernd Zimmer)。科隆“米尔海姆自由派”(Mülheimer Freiheit)的新表现主义风格倾向可与之相提并论,成员除了马库斯和阿尔伯特·欧伦弟兄俩(Markus und Albert Oehlen),还有汉斯-彼得·阿达姆斯基(Hans-Peter Adamski)、彼得·博梅尔斯(Peter Bömmels)、瓦尔特·丹(Walter Dahn)和格奥尔格·基里·朵库皮尔(Georg Jiri Dokoupil)。情感丰富而又充满忧伤的即兴表达与征引历史风格及题材的讽刺性游戏相结合。表现性笔触导致它被界定为“凶猛”绘画。

259 在意大利,在艺术评论家阿奇列·波尼托·奥利瓦(Achille Bonito Oliva)的庇护下,一批画坛新秀渐趋成熟,其风格在艺术史上被称作“超前卫”(Arte cifra),尽管其作品中居主导地位的是折中主义的风格多元化,因为他们毫不避讳地将经典现代主义中的杰作挪为己用。山德罗·基亚(Sandro Chia)、弗兰切斯科·克莱门特(Francesco Clemente)、恩佐·库基(Enzo Cucchi)和米莫·帕拉迪诺(Mimmo Paladino)是意大利的绘画新星,在70年代末以炽烈的色彩、对叙事性的偏好和神话、原始及宗教的象征意味将智性逐出绘画。具象艺术在美国也开始显山露水。不仅出现了照相写实主义艺术家查克·克洛斯(Chuck Close)和理查德·埃斯蒂斯(Richard Estes)所绘制的完美而深受欢迎的风景画,还有“新具象绘画”(New Image Painting)这类写实主义绘画,所绘图像仿佛被一层有色玻璃隔开,其代表性艺术家是朱利安·施纳贝尔(Julian Schnabel)、大卫·萨利(David Salle)和艾瑞克·费舍尔(Eric Fischl),他们在80年代中期被尊奉为画坛明星,而该领域对抽象表现主义的纯粹主义目的性和极简主义,简言之,对所有现代主义话语一概置之不理,仿

佛它们从未出现过。现代主义的绘画理论(满幅、线条与色彩的混合、否定形体与底板之间的等级秩序)则被一笔勾销。他们由 180 度的大转弯转向具象、叙事这些看似传统的绘画样式。

当然也存在对立面。在分析绘画——其重要代表是布赖斯·马登、阿格尼丝·马丁或罗伯特·莱曼——中,艺术家继续研究抽象层面上的绘画基础,这对艺术接受者造成的困难在于,他既要追随绘画的简化进程,还得认可这种极简主义中与绘画相匹配的含义或价值。这种绘画的诉求展现为悖论:它虽在理论上一以贯之,却只是旁敲侧击地反映于创作结果中,而这是极简主义和分析绘画的一个基本症结。

260

“什么是图像?”这是博伊斯的学生伊米·克诺贝尔(Imi Knoebel)提出的问题。自 70 年代起,他在抽象绘画中拒斥所有具象形式。他的创作关联是苏联建构主义、具体绘画及美国抽象表现主义的立场和方案,只不过,超验抑或作品所引发的象征性联想不再起作用。他在喷上丙烯酸颜料的薄木片或铝制单色画板上创作由多部分组成、图像般的色域建构与集合,这些集合要么与他在杜塞尔多夫艺术学院的同事布林奇·帕勒莫(Blinky Palermo)的作品相似,倾向于与墙相连的浮雕状图像实物,要么像在作品《根特的空间》(*Genter Raum*, 1980)中一样,进一步发展成雕塑状的形态,它们由被层层堆积和锯断的硬纸板组成:这是在讽刺性地抨击现代主义话语所宣扬的(具体)绘画中的纯净与崇高,由于工业制作的光滑表面及其廉价的制作方式,这两者显然已消失殆尽。

80 年代,被称作“涂鸦艺术(Graffiti)家”的凯斯·哈林(Keth Haring)、金-迈克尔·巴斯奎尔特(Jean-Michael Basquiat)和 A. R. 彭克(A. R. Penck)也作出了重要贡献。死于艾滋病的美国艺术家凯斯·哈林创作的仅由轮廓素描组成的小人形和形体别具一格,如今作为复制图像大量涌现在我们所处休闲社会中的 T 恤衫和均码时装上。哈林通过简单而具有说服力的象征语言、鲜艳醒目的色彩创造出了一个商标,以至于人们已看不出它的亚文化渊源。金-迈克尔·巴斯奎尔特则通过由图形文字、涂鸦和稚拙的儿童素描拼贴而成的瘠人的图像世界延续了英国早期波普艺术中的批评派系。

261

这位纽约的街头画喷绘者从贫民窟的“弱势者”一跃而为艺术界备受青睐的明星,1996年,画家同仁朱利安·施纳贝尔为他拍摄电影,纽约艺术圈的许多明星也参与其中。

来自德累斯顿的艺术家 A. R. 彭克(原名拉尔夫·温克勒尔, Ralf Winkler)于1980年移居西德,也以类似的图形符号语言及细线条的小人形创造出独树一帜的粗粝美学,该美学是由图形、稚拙的形体素描、原始和古老的象征符号组成的集合,伴以粗粝的绘画方式和以赭色为主的攻击性颜色。

在德国,新野兽派的插曲很快重又归于风平浪静,赢得国际声誉的反倒是为这种具象绘画指引道路的那代画家。除了格尔哈特·里希特(Gerhard Richter)、西格玛尔·波尔克(Sigmar Polke),还有格奥尔格·巴塞利兹(Georg Baselitz)、安塞姆·基弗(Anselm Kiefer)、A. R. 彭克和马库斯·吕佩尔茨(Markus Lüpertz),他们还被称作“新野兽派的父辈”,尽管这种说法不大能够站得住脚。他们虽然采用具象形式,其艺术却恰恰源于对自身作为艺术家这一存在所产生的质疑,而艺术家的存在所面临的情形是,绘画被判定为僵死文化的象征——这一立场却已被后现代的“新野兽派”团体束之高阁。

出于大相径庭的原因,原东德的多位艺术家坚持具象绘画和写实主义绘画风格。莱比锡画派的四位代表被尊奉为国家画家,他们是贝恩哈特·海西希(Bernhard Heisig)、沃尔夫冈·马托伊尔(Wolfgang Mattheuer)、维利·西特(Willi Sitte)和维尔纳·图布克(Werner Tübke),对他们来说,由于马克思列宁主义的国家教条大行其道,历史画仍是绘画的基本题材。艺术所遵循的首要条件是为建设社会主义德国的民族文化作贡献,赞美工人阶级的革命斗争,并以此巩固民主德国的国家合法性。不仅美国的抽象表现主义,波普艺术和极简主义也同样是这种绘画风格的对立面。例如马托伊尔采用的图像语言游移于新写实主义、表现主义和超现实主义之间。马克斯·贝克曼(Max Beckmann)和帕布罗·毕加索始终是他绘画风格的榜样,古希腊神话和小资产阶级的生活则构成其写实主义绘画的题材,这一绘画却一再突破至魔幻现

现实主义和超现实主义。他的画作充满比喻,其鲜艳夺目的表面却从未像维利·西特的作品那样流于直白的政治宣传,恰恰相反,他采取的是相当具有批评性的立场,有意识地使作品具有难以穷究的深层含义。在创作于80年代的系列作品《世纪之步伐》(*Jahrhundertschritt*)中,他通过版画、油画和雕塑多次塑造这一题材,成功地创作出关于人类的比喻,这一比喻充分证实了个体在社会中的分裂状态以及社会所蕴含的矛盾重重。贝恩哈特·海西希长期在莱比锡担任教授,不能完全拒斥受意识形态影响的国家教条,这一教条所期待的艺术作品是展现工人运动的历史和作用的宣传画。尽管如此,海西希的创作最关注的是压迫和弄虚作假的运作机制。他借助噩梦般的画面景象来反思战争和法西斯主义,并将之成功地表现于架上画及版画中。维尔纳·图布克自1972年起担任莱比锡版画和书籍装帧艺术学院的教授兼院长,投身于与历史风格相关的高超游戏,这一游戏玩得很完美。他的画风既独特又具有古典大师的风格,尤其深受文艺复兴时期的德国画家和早期尼德兰画家的熏陶,他重新取用传统的艺术形式,诸如历史画、裸体画、巨幅壁画以及祭坛三联画和隐喻,使之在社会主义写实主义的框架里焕然一新,因而在东德独树一帜。他的代表作是14米×123米的巨幅环形全景油画《德国的早期资产阶级革命》(*Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, 1976—1987年),该作品现存于位于巴德夫兰肯豪森(Bad Frankenhausen)的农民战争纪念馆,以纪念1525年被处死的宗教改革者托马斯·闵采尔(Thomas Müntzer)。

介于现代与后现代之间的绘画

格尔哈特·里希特

格尔哈特·里希特(1932年2月19日生于德累斯顿)最初在德累斯顿艺术学院学习社会主义写实主义风格的油画创作,于1961年转学到杜塞尔多

夫,接触到一个截然不同的世界:“零社”团体、激流派和波普艺术才是艺术口号,架上绘画这一媒介似乎被贬为边缘性艺术,而写实主义的绘画方式简直被弃如敝屣。里希特却迅速融入其中。激流派成了他创作的催化剂,波普艺术为他提供了图像世界。他与康拉德·卢埃格(Konrad Lueg,之后的画廊老板康拉德·费舍尔,Konrad Fischer)一道于1963年10月11日在伯格(Berges)家具商场策划了一个艺术行动,他们遵从艺术创作的新律令,喊出“资本主义写实主义”,以此作为对社会主义的讽刺性反驳:“与波普一起生活——一场呼吁资本主义写实主义的示威游行”。整个家具商场旋即被宣告为波普,其核心区域是展览空间,看上去像间客厅。里面摆放着家居杂物、食物和饮料,墙上固定着约瑟夫·博伊斯的借出展品,家具被置放在基座上。意料之中的是,艺术的语境被参观者颠覆。晚间活动和由讲解员带领的覆盖家具商场四层楼的参观持续到晚上九点半。参观者大吃大喝,有时还大肆掠夺。

里希特的艺术行动仅此一例而已,他的所有作品仍然一如既往地针对图像这一媒介,他以不断变换的风格对之加以追问。这种风格多元主义却不可与后现代的漫无边际或随心所欲混为一谈。里希特有意识地不断采用新策略,以便强调绘画的可能性。他的创作是“绘画的走钢丝”(海因里希·科洛茨),却没有洋洋自得的前卫姿态作为保险网。60年代中期,对波普艺术图像世界的借鉴显而易见,他的基本创作材料是照片,包括摄影爱好者拍的度假照片和家庭合影,还有他自己拍的黑白照,照片上的寻常题材显现出小资产阶级的想象世界里所充斥的俗套。照片对他来说是工具,以便他能够继续从事具象绘画。里希特在无艺术性可言的快拍照片中发现了适合作为原材料的产品,这一产品表现的是对现实的重塑,缺乏可被指认的现实内涵。依据这种产品,尚可一试手绘技法。摹仿性的再现当然被超越。他将照片(有时还通过幻灯片这一中间步骤)转化到画布上,画面不清晰而且轮廓模糊,甚至一片混沌。里希特在作品中创造出卓越的融和,这种融和的特点在于,肉眼虽能认出这是照片底板所反映的现实,图像却永远不可能被调得清晰。他所画的可谓“朦胧的清晰”(乌维·M. 施内德),以便使观者的注意力转向绘画。

他的模糊画作并不再现任何物体,而是展现绘画本身,正如里希特自己所言,这些作品与照相写实主义、错觉主义或摹仿性的再现无关。朦胧被视作一种美学维度:“既然绘画不是为了与现实相比,画作为何不能是模糊的或不准确的或别样的(与什么相比别样)?比如画布上的色彩如何可以变得朦胧?”创作于1972—1973年的作品《红—蓝—黄的描绘》(*Rot-Blau-Geld-Vermalungen*)再次充分强调上述观点,色彩在其中突然显得模糊。因此,里希特于1966年描摹首批纯粹的色彩画,自1976年起才开始创作完全抽象的绘画,这也就算不上风格断裂。对他来说,任何风格皆可被用作绘画方法,它们在图像创作中都是等值的,他以此抑制绘画这一表象。系列作品《颜色画》(*Farbtafeln*,自1966年起)是依照油漆样板卡片描绘的,这些卡片是颜料厂用来一目了然地展示产品色系的。里希特在一定程度上将之肖像化,或正如他在1971至1974年间创作的系列作品中所为,完全按偶然原则来布局各颜色方块。在上述两种情况中,他都(用油漆)颜料来仿绘油漆颜料,据里希特所言,这一创作过程绝对不会出错!这是在漫不经心却又发人深省地驳斥对绘画所下的断言,即绘画是错觉,因而也是谎言。里希特将绘画作为绘画来辩解,错觉感因此烟消云散。他在1970至1976年间创作了单色画系列《灰色画》(*Graubilder*)。70年代的艺术越来越趋向于方案艺术,里希特对此的回应是完全杜绝具象。他在一年前还以(按照照片描绘的)风景画博得喝彩,他因此遭到指责——即他陶醉在倒退的美丽图像中——可能也促使他远离具象绘画。他有意地舍弃错觉主义的色彩效果,这种效果是鲁普雷希特·盖格尔(*Rupprecht Geiger*)或马克·罗斯科在其倾向于单色画的色彩圣画中所展现的。通过灰色中的灰色这样的变异——它们一概否定含义,所描摹的仅仅是非描摹。在此阶段,他还创作了色彩鲜艳的抽象画系列“系结和条带画”(*Schlingen- und Schlierenbilder*),画作充满繁复而恣肆的色彩,尺幅巨大,从中看不出对绘画的丝毫疑虑。他继续逐一尝试抽象主义风格面向的全部谱系,并从方法上对此进行反思。80年代,历史画似乎重新成了必须。1988年,他创作了画作系列《1977年10月18日》(18. Oktober 1917),该系列以警察局档案里的照片为依据,探讨安德列亚斯·巴德(*Andreas Baader*)、乌莉

克·麦霍夫(Ulrike Meinhof)和古德伦·安司林(Gudrun Ensslin)在斯图加特郊区施塔海姆镇的死亡。这看似仅在风格上征引了他于60年代创作的照相写实主义作品,其实通过不言而喻的政治尖锐性,再次凸显出里希特根本性的怀疑态度,他所怀疑的是摄影所录制的现实之本真性、与此相关的现实体验以及历史的可表现性。即便媒体报道的资讯和(在耸人听闻的媒体中)广为流传的照片也不能完全消除赤军旅(RAF)恐怖分子的自杀给人们带来的不安。如果认为(印刷)图像超越于谎言或弄虚作假的瑕疵,这就是虚构!每个复制图像都是虚构的虚构,里希特的艺术也不愿给出关于现实的确切定义。他的艺术即现实。

西格玛尔·波尔克

西格玛尔·波尔克(1941年2月23日生于欧尔斯^①)如今被尊奉为当代最重要的画家之一,他的创作是嘲讽而极其智性的“绘画捉迷藏”(汉斯·贝尔廷,Hans Belting)。他不仅排斥美国新表现主义艺术家的做法(他们在形式简化进程中探索“绘画之真谛”),而且对经典现代主义(它探寻的是“绘画中的真谛”)也嗤之以鼻。正如汉斯·贝尔廷所概括的,他的绘画产生效应之处恰恰是“最出其不意的地方”,即摄影、广告俗套和装饰性事物。

与格尔哈特·里希特相似,波尔克在60年代开始创作以摄影为蓝本的画作。在(自1963年起的)格子画中,他将取自广告和媒体世界的复制图像表现于绘画中,例如作品《兔女郎》(1966年,布面油彩,150厘米×100厘米,华盛顿赫什霍恩博物馆及雕塑园,Hirschorn Museum and Sculpture Garden)。在此过程中,艺术作品的独创性和本真性被瓦解,这不过是表面现象,是英美的波普艺术已充分展现的。波尔克使印刷图像重新成为假象(汉斯·贝尔廷)。他不像罗伊·利希滕斯坦那样用班戴色点技术来伪装复制技术这一表象,而是手绘仿画出照片上通过放大底板而变得清晰可见的格栅,以此暴露看似忠实的转换过程,这一过程是人们在摄像的机械复制技术中所知晓的。

① 欧尔斯当时为纳粹德国领土,现更名为奥莱希尼察(Olesnica),属波兰境内。——译者注

他将格栅逐渐消融,使之转化为绘画原作,从而使画面重又具有错觉感,而这是技术上完美的图像所缺乏的。近看时,形体与物体变得朦胧,远观时,格栅后的物体世界方才清晰可辨,这类似于点彩画。关键在于,瓦尔特·本雅明在其著名的文章《机械复制时代的艺术》(1936)中探讨的图像的无限复制进程被画上句号。因为手绘格栅恰恰容不得任何平行或符合目的的翻版。对画作的接受依赖于原作,这一艺术接受包括徘徊于近与远之间的观看方式。艺术品本真性的灵韵披着摄影机械的印刷图像这一外衣重新返回。

波尔克展示带花布图案的媚俗图像,这些图案看上去像是画出来的,实际上却是印刷品,他将物体消解在画面的格栅中,使得物体看似印刷品,实际上却是他一笔笔精细描绘的(作品《绘画的三个谎言》, *Drei Lügen der Malerei*, 1994),他以此将绘画和印刷图像均斥为谎言。涉及题材世界,他也逃脱责任。他不像安迪·沃霍尔那样有意识地大量取用我们所处的消费和媒介世界的档案,而是旨在“加以反讽,以便进行自我保护”(卡尔拉·舒尔茨-霍夫曼)。创作于1966年的作品《玻璃柜实物》(*Vitrinstück*)是集合艺术品,由一张稚拙的素描、他的肖像照和照片下方的一段文字组成,文字如下:“我站在画布前,想画一束花。这时我从神灵那儿得到命令,不要画花束!画猩猩!我先还想继续画花,然后却知道,他们是动真格的。”1968年,他创作了一摞作品,冠之以标题《……神灵发号施令》(*... Höhere Wesen befehlen*)。波尔克以这种洋洋自得的诨头使得媒介立住了脚,这一媒介遵从更高律令从事绘画,其绘画行为受外力支配,相当于命题绘画。艺术被放逐到可疑的自主性中,在对艺术心灰意冷后,波尔克蜷缩到自我罢黜的保护壳里。他由此似乎不再受绘画之意义这一无法回避的问题的纠缠。波尔克以这种反讽视角进行的创作既俏皮又睿智。他持之以恒地将自己训练成摹仿者,摹仿的是廉价的装饰图案和寻常的图像蓝本,这些图案和蓝本滑动于拙劣品味或媚俗的边缘,似乎不断推翻关于画作质量的评判标尺。他心甘情愿地以业余画家的方式画画,宗旨是:只要别画出艺术就行!他对源远流长的图像传统、绘画及复制技术加以分析,戏仿当代艺术(作品《卡尔·安德烈在代尔夫特》, *Carl Andre in Delft*, 1968),混淆高雅和通俗文化。作品的标题——诸如《这不可

能是题材》(*Das kann doch kein Motiv sein*)或《谁若辩不明,毋须自徘徊》(*Wer hier nichts erkennen kann, muß selber pendeln*)——以讽刺挖苦的方式影射艺术的可质疑性及其创造者。波尔克在手纹画作中更改自己的手纹(“我决定在上面重画一层来改变我的手纹”),以此在比喻意义上让自己的艺术家身份死亡。

70年代,他创作了摄影系列作品(《包厘街系列》, *Bowery-Serie*, 1973;《圣保罗系列》, *Sao Paulo-Serie*, 1975),就照片冲印这一化学进程做试验。这些作品引向创作的新阶段,波尔克逐渐从江湖术士转变为魔法师,在炼金术士的作坊里鼓捣着化学剂方。在威尼斯双年展(1986)上,他在德国展馆的半圆形墙上钉上一幅混沌的水动力画作,这幅画在湿度和温度的作用下处于持续不断的变化过程中。六幅架上画被沉浸于人造封蜡里,使得结构奇异的画作表面按照位置和光线的不同而流变不居。炼金术将转瞬即逝的事件带入画面。在八张巨幅画作(《细带图》, *Schleifenbilder*, 1992, 斯图加特州立美术馆)中,他深入研究阿尔布莱希特·丢勒(*Albrecht Dürer*)的作品。他用石墨和水银制作底板,使之能反光,并画出巨大的细带形状。隐秘的图像符号暴露为普通的征引。这是细带装饰图案被巨大化后的翻版,丢勒曾在油画《马克西米利安一世皇帝的辉煌游行》(*Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, 1524)中将这一图案用做美德的附丽。观者即便知晓图案的出处,面对画作仍会觉得一头雾水。它曾作为充满艺术性的装饰图案以艺术手法点缀和加固君主的美德及其统治诉求,如今则沦为空洞的词汇空壳。丢勒所秉持的人文主义伦理和激昂姿态在波尔克的作品中荡然无存,消失在不断变化的图像空间的宇宙雾霭中,他将这一图像空间用做关于现实的隐喻。只有在夸张(虚张声势)而模拟含义的激昂姿态中,艺术的自我宣称尚能立住脚,才能抵挡住图像泛滥的媒体日复一日制造的枪声隆隆和震撼机制。这是在讽刺性和启蒙式地抨击绘画在其新的(不可)或缺时代中的实际状况。

格奥尔格·巴塞利兹

与马库斯·吕佩尔茨或卡尔·霍尔斯特·霍迪科(*Karl Horst Hödicke*)

相似,格奥尔格·巴塞利兹,原名格奥尔格·克恩(Georg Kern,1938年1月23日生于萨克森州德意志巴塞利兹),在六七十年代的德国画坛是个例外。直到80年代人们的眼光重新落到绘画上时,他才被艺术市场所垂青。巴塞利兹早在1957年就已告别东德的社会主义写实主义,就读于西柏林的造型艺术学院,师从哈恩·特利尔(Hann Trier),一直执着于具象绘画,与波普艺术无瓜葛,这在六七十年代显得很不合时宜。他的画作乍一看让人瞠目结舌,缺乏后现代意义上的文化批判性反讽,而这种反讽在格尔哈特·希希特和西格玛尔·波尔克的作品中一再出现。巴塞利兹也面临同样的问题,即如何能以具象绘画立稳脚跟。但他不像波尔克那样公然瓦解“艺术家”这一概念,也不像马库斯·吕佩尔茨那样充当“靠讽刺挖苦消费社会过活的寄生虫”(卡拉·舒尔茨-霍夫曼)。吕佩尔茨认为,后现代时期的艺术虽不再提供本质性的表达可能性,可他仍坚持绘画,直至退至不可再退处,即展现自己作为艺术家的存在状态。“对我来说问题在于,”巴塞利兹这样描述他在创作之初的两难境地,“我不想创作轶事般、插图式的画作。另一方面,我向来憎恨抽象绘画理论的故弄玄虚。”^①巴塞利兹为自己选择的出路是创作一种绘画,其题材肆无忌惮。他所画的与其说是物,毋宁说是图像物!

在其早期作品中尚可看出不定形艺术的绘画手法的影响,尤其是让·杜布菲的画作和让·福特里埃的系列画《人质》的蛛丝马迹。他在文学上深受安托南·阿尔托和汉斯·普林斯霍恩发表于1922年的著作《精神病患者的艺术》(*Die Kunst der Geisteskranken*)的启发,发表了《泛妖魔的宣言之一和之二》[*Pandämonische Manifeste I und II*,与欧根·勋内贝克(Eugen Schönebeck)合著,1961—1962],创作的油画显得具有强迫性,充斥着执迷的色情与猥亵(尤其是作品《桶里的大夜晚》,*Die große Nacht im Eimer*,1963,科隆路德维希艺术博物馆),这些作品险些因为传播色情图像而招致刑事诉讼。他于1965至1966年间创作的系列画已颇有名气,画面上是壮硕的人体,

^① Erika Rödiger-Diruf (Hrsg.): Georg Baselitz. *Gemälde. Schöne und häßliche Porträts*. Karlsruhe 1993. S. 108.

二十世纪西方艺术史·下卷

巴塞利兹称之为“英雄”或“新类型”。听起来慷慨激昂的标题——例如《大朋友》(Die großen Freunde, 科隆路德维希艺术博物馆)——掩盖了这些新偶像或英雄类型(他们是造反者、牧民、红绿联盟者、异国人)的形象,他们以古怪的方式显得瘫软无力,梦游般穿行于一片生灵涂炭的粗粝风景中。他们的身体虽然健硕,却并不匀称,肤色接近于模糊的泥土和石头颜色。他们年轻

274 轻,本应朝气蓬勃,却显得十分沉重、疲惫和缺乏激情,让人无法明确认定画作的内容指涉。在为柏林斯普林格画廊(Spinger)的展览创作的招贴画和宣言(1966)中,他称赞《大朋友》是幅好画,列举出它所有意违背的内容和形式标准,以此作为之所以说它“好”的评判标准,这一做法显然颇具达达主义色彩。充当质量证明的是艺术的传统语言之缺席、传统风格之匮乏,巴塞利兹用一句评语来强调后者,即他画的是“无风格的画”。对巴塞利兹来说,创作的本质性动机是“另类精神”(安德亚斯·弗兰茨克)、非学院式的绘画,这种绘画不哗众取宠,而是超越世俗常规,将具象和不定形绘画的所有画法一概置之脑后。他如此描述自己的创作策略:“我所画出的画作内容、物体内容是这种形式的画作中迄今为止尚未有过的,而且人们还从未这样去看它们。”^①与此同时,马库斯·吕佩尔茨在创作中也追随同样的诉求,他在六七十年代采用具有双重含义、虚构的画作物体,这些物体游移于抽象形体与有时难免艰涩难解的物性定位之间(系列画作《酒神颂歌》,Dithyramben)。吕佩尔茨将简明的题材(例如屋顶砖、棉被或芦笋田)巨大化后移入画面,从而升华物性,“其身份[处于]物固态的最低一级门槛上”(海因里希·科洛茨),尽管或正因如此,绘画的高超手法将之展现出来。

继《英雄》作品之后是创作于1966至1969年间的“骨折画作”(Frakturbilder),在这些作品中,图像与物体或形体之间的纽带被强力扯断。与我们的视觉习惯相悖,物体性的节节块块极不协调地彼此穿插着。1969

275 年,他终于使出一招,这一招此后一直被公认为这位艺术家的创作标志。巴塞利兹把题材简单的画作倒过来挂置(作品《倒立的森林》,Der Wald auf

^① 载: Erika Rödiger-Diruf (Hrsg.): Georg Baselitz. Gemälde. Schöne und häßliche Porträts. Karlsruhe 1993. S. 106.

dem Kopf, 1967—1969), 他让作品倒立, 直至 80 年代中期几乎一概采用此法。这可能会被视为怪点子或噱头, 其实是一个艺术方案, 是为了给画作中的形式与绘画价值腾出更多的空间。因为被倒置的并非画作, 而是题材。“题材的倒置给了我自由, 使我能深入研究绘画问题。……颠倒之后, 一切皆可能。物的选择不是问题。物是图像物。我可以不假思索地使用它们。”^① 如果因此认为巴塞利兹将画作题材仅仅用作绘画的托辞, 这一结论虽然听起来很有道理, 却经不起推敲。因为巴塞利兹完全规避了具象绘画的指涉系统。瓦西里·康定斯基在迈向抽象主义的途中尚且将物视为洪水猛兽, 对于巴塞利兹来说, 物却已不再是可怕的东西。他因此造成人们看画比较吃力, 而这被视作是在瓦解艺术, 可是, 既然画作物体根本不指涉任何物体, 它的被瓦解又该从何谈起? 巴塞利兹的态度与格尔哈特·里希特的相似, 里希特也不愿用现实来衡量照相写实主义的画作。所以, 对于巴塞利兹来说, 抽象与具象之间的分水岭不复存在——尽管这一分界仍是观者热议的话题, 而且也正因为此, 它向来被当作绘画的问题。

70 年代初, 巴塞利兹开始尝试手指绘画, 将极其简明的题材世界进一步模糊化。80 年代, 色彩的不协调性与表现性的绘画笔触都日益夺目, 渐渐盖过画作的题材倒置所引发的轰动效应。在巨幅画作《神秘园, 白天》(*Pastorale Der Tag*) 和《神秘园, 黑夜》(*Pastorale Die Nacht*, 1985—1986, 科隆路德维希艺术博物馆) 中, 除了非理性主题, 形体被简化为不起眼的标记, 毛糙的笔触将形体的再现陌生化为丑陋物体。肖像画系列《6 幅美的、4 幅丑的肖像画》(*6 schöne, 4 hässliche Porträts*, 1987—1988) 似乎是在探讨美及其在绘画中的等值物, 由于刺眼的色彩和粗糙的画法——头部被陌生化, 显得奇形怪状, 标题指出的美丑之别成了无稽之谈。贯穿其所有作品的头颅主题在创作于 1989 年的 20 幅画作系列《45》(杜塞尔多夫艺术博物馆) 中再次得到淋漓尽致的展现, 这些作品影射的是二战结束后的“零点时分”。作为画作载体的画布也遭到攻击, 布满了行动所留下的痕迹, 头颅被栅栏结构囊括或笼

276

① 载: Erika Rödiger-Diruf (Hrsg.): Georg Baselitz. Gemälde. Schöne und häßliche Porträts. Karlsruhe 1993. S. 107.

二十世纪西方艺术史·下卷

罩。巴塞利兹用木刨和烙铁来制作木板画架,根本不管不顾题材在绘画中的完好无损。在巴塞利兹看来,题材之安然无恙不过是我们的观念的问题,并非绘画的问题。

安塞姆·基弗

从安塞姆·基弗(1945年3月8日生于德国多瑙艾辛根)的创作中看不出他对绘画的影响力有过丝毫怀疑。他的作品虽然包罗万象,包括雕塑、实物、装置和摄影,但绘画无疑是他创作的主要媒介。画作令人震撼的巨幅尺寸——在词语的本意上——“敞露”美学魅惑,尺幅本身就很说明问题。基弗属于20世纪末的少数在作品中几乎毫无例外地深入探讨历史与当代事件的艺术家的艺术家。他根本不顾及反思作为艺术的艺术,就此而言比较类似的艺术家的恐怕只有罗纳德·B. 奇塔伊、雷纳托·古图索、与他同年龄的德国画家约尔格·伊门多夫(Jörg Immendorff)或美国艺术家爱德华·金霍尔茨(Edward Kienholz),后者以多媒体装置和场景性的图像组合在70年代初对美国的政治和社会提出尖锐批评。对其充满历史内涵的绘画,基弗如是说:“有太多的为艺术而艺术,这种艺术没有为思考提供多少材料。艺术在近亲繁殖着,它对别的艺术做出反应,却并不对世界进行反思。最佳状况则是,艺术对自身之外的事物做出反应,而且是出于发自内心的需求。”

基弗的绘画作品最早在80年代引起国际反响,开端是第39届威尼斯双年展(1980),他与格奥尔格·巴塞利兹一起“灌制”了德国展馆。基弗的兴趣首先是梳理德国法西斯主义。德国历史的基石、日耳曼和德意志的英雄传说与原始神话都展现于他的作品中,他以此考察它们在纳粹时期对意识形态的建构作用。这番挖掘虽可谓值得做和堪称道,在艺术批评界却招致批评。基弗的作品在美国好评如潮(1988—1989年间分别在四个美国博物馆举办了他的作品回顾展),在德国却毁誉参半。起因是作品不加掩饰地展现了“德意志精神”,这一精神更多地让人反感,还有作品中的悲剧美,这种艺术表现被视为赞同态度。尽管人们一致认为,基弗的图像世界“被反讽和肢解所超越”,

277

但人们对这种悬崖边的冒险创作却未必有好感,认为作品中激昂的唯美与严肃的主题不符。虽已排除他亲法西斯主义的嫌疑,指责之声却仍不绝于耳,认为他的作品不过是在故弄玄虚(阿瑟·C. 但托),或批评基弗对德国历史的象征性梳理不过是“欲盖弥彰的受虐狂做法”(维尔纳·施辟斯)。与之相反,巴宗·布洛克(Bazon Brock)在1980年已明确为基弗的作品辩护,将其看似赞同的态度诠释为颠覆性的挑衅。他的画家同仁马库斯·吕佩尔茨在70年代也曾探讨德国的战争过往,也将军国主义题材和芦笋田一样巨大化、怪兽般地画入作品中,这一打破禁忌至少已被广泛认可为颠覆性的。而对基弗的创作,人们至今仍莫衷一是。

基弗在早期的摄影和书籍作品中最初想象性地扮演作案者的角色。他的作品《占领区》(*Besetzungen*, 1970)是通过摄影实拍的挑衅行动,他站在法国、意大利和瑞士的旅游胜地前敬元首礼。基弗所占领的地区在战争中基本未遭破坏,因而之后“被战后的德国人——当他们重又觉得自己了不起时——以旅游方式占领。”(乌维·M. 施内德)敬元首礼的纳粹姿态还出现在他的书籍作品《英雄的象征》(*Heroische Simbilder*)和《献给热内》(*Für Genet*, 1969)中。书籍作品《海德堡的洪水》(*Überschwemmungen Heidelbergs*, 两卷本, 1969)、《烧毁布亨县》(*Ausbrennen des Landkreises Buchen*, 八卷本, 1975)、《梅基施县的沙土》(*Märkischer Sand*, 四卷本, 1975—1976)、《马丁·海德格尔》(*Martin Heidegger*, 1976)、《基夫霍塞尔山》(*Kyffhäuser*, 1980)、《阿勒里奇之墓》(*Alerichs Grab*, 1980)和《伊希斯与奥西里斯》(*Isis und Osiris*, 1987—1991)没有被编辑,仅作为孤本存在,因而可被称作书籍实物,由此可以一窥基弗复杂的图像世界。这些作品是伴随其绘画而创作的文本,布局仿佛“迷宫”(丹尼尔·阿拉斯, Daniel Arasse),它们不能为画作提供诠释的捷径。他的首组完整的大型作品集是创作于1973年的所谓“顶层阁楼画作”(《帕西法尔系列一至四》, *Parsifal I-IV*、《诺通剑》, *Notung*、《耶稣复活》, *Resurrexit*、《德国的精神巨匠》, *Deutschlands Geisteshelden*、《上帝的四位一体》, *Quaternität*、《圣灵》, *Heiliger Geist*)看上去仿佛巨大的木格架,处于半明半暗的光线中,从而显得英雄般崇高,上面置放着道具和书写出的概念,这些

280

概念均指涉基督教的救赎理论、德意志的英雄传说和精神巨匠。神圣与庄严被置入空间中。黑、灰、白和土褐色组成阴郁的调色板,颜料被涂抹到粗麻布或凹凸不平的粗纤维壁纸上,从而在画面上营造出神奇的灵韵。基弗的作品不仅以震人心魄的巨大尺幅独树一帜,对画作底板的猛烈制作、画作表面粗粝的材质感、“铅灰色和土灰色的喧嚣”(维利·温克勒尔,Willi Winkler)还与完美的错觉感相融合——远观时,错觉效果尤其明显。作品《梅基施县的草原》(*Märkische Heide*, 1974)、《梅基施县的沙土》(*Märkischer Sand*, 1982)、《图泰因之墓》(*Tuteins Grab*, 1981—1983)、《名歌手》(*Die Meistersinger*, 1981—1982;布面油彩、乳胶、沙土和照片,280×380 厘米;私人收藏)、《雪绒花》(*Athamor*, 1983—1984)、《致一位无名画家》(*Dem Unbekannten Maler*, 1983 年)、《生命之树的舒展》(*Entfaltung der Sefiroth*, 1985—1988)、《玫瑰雷阵雨》(*Gewitter der Rosen*, 1998)借助乳胶、丙烯颜料、紫胶、沙土、稻草、灰和铅展现出密集而崎岖蜿蜒的团状图像,它与历史主题和神话形成独特的协调韵律。作品《书拉密》(*Sulamith*, 1983)属于系列画作《石头大厅》,唤起观者关于纳粹建筑的联想,原初神话被置入一种思想渊源的关联中,这一关联造成之后的灾难。画作的内容从来不是这类震撼人心的绘画的宗旨所在。基弗铺展开思想史和文化史的背景,这些背景曾为法西斯主义开路,并被法西斯的意识形态占为己有。诸如《两河流域》(*Zweistromland*, 1988—1991)和《容器的破裂》(*Bruch der Gefäße*, 1991)的大规模项目是用铅制成的书籍装置,就作品规模和材料的隐喻内涵而言,它们让人联想到约瑟夫·博伊斯的作品。基弗创作时对社会关注与他对历史的探究相关,这是一场图像之间的对话,他不愿任其断掉,以免给观者造成一种错误印象,似乎德国的法西斯主义过往已永远过去并一去不复返。他的艺术创作以道德诉求为使命,可争论的仅仅是他所彰显并隐于内心的慷慨激昂,即便基弗将之贬低为风格手法:“我使用激昂手法其实就像使用颜料一样,而且我的使用方式使它随时又滚下台阶。”^①

281

^① Uwe M. Schneede: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avant-garden bis zur Gegenwart*. München 2001. S. 274.

摄影而非绘画

如果认为绘画说谎,而相机公正无私的镜头可信,这样的观念在媒介时代已遭淘汰。摄影虽不再夺人魂魄,它对真理与客观性的诉求却同样告罄。尽管它仍宣称本真地再现现实,但其公正无私的名声已成天方夜谭。摄影不可信,这是维托·阿肯锡、约亨·格尔茨或格尔哈特·里希特在艺术领域已充分演示的。无论是摄影的记录价值还是其信息含量都很成问题,弄虚作假正大行其道,显著的例子是将摄影存入电脑后,对其任意加工润色的可能性。

尽管如此,摄影这一媒介的本质在于再现现实。自60年代起,行动艺术家、行为艺术家和地景艺术家纷纷采用摄影,以便使其作品能进入艺术和博物馆机制,或是为了对抗短暂事件的须臾即逝。绘画也开始使用它,要么作为照相写实主义绘画的蓝本,在波普艺术中以俗套为形式将通俗文化世界画入作品中,从而赋予摄影以画作的尊严。通过论争的方式,绘画与摄影之间的二律背反被抹杀。例如西格玛尔·波尔克和格尔哈特·里希特通过贬低照片现实的可复制性,升华了绘画这一媒介。克里斯蒂安·波尔坦斯基则利用照片所蕴含的矛盾这一特点,将主观物体加以客观化,同时保持其主观性。他模拟回忆的进程,借助摄影来对抗进程中的集体匿名性以及闪现于其中的对现实的丧失。观念艺术家约瑟夫·科苏斯征引宗教三联画的形式,创作出由实物、图像和语言组成的装置,展现出同一物体的三种不同的再现方式(《一把和三把椅子》,1965),居于装置中央并且镶框而立的是作为图像的照片,而这一位置曾几何时非画作莫属。

摄影如今已如此广泛地长驱直入到艺术世界中,以至于人们几乎忘了它是一种独立的媒介。它当然保持了作为艺术类别的独立性,在此仅以理查德·阿维顿(Richard Avedon)、罗伯特·梅普勒索普(Robert Mapplethorpe)和黛安·阿勃斯(Diane Arbus)的作品为例。阿维顿在二战后就职于多份杂志,如《时尚芭莎》(*Harper's Bazaar*)、《时尚》(*Vogue*)、《生活》和《看》(*Look*),

二十世纪西方艺术史·下卷

在六七十年代,他成了备受推崇的时尚摄影师,演艺圈、政界和艺术界名流的肖像摄影师,类似于德裔澳籍摄影师赫尔穆特·纽顿(Helmut Newton)或之后的法国摄影师贝蒂娜·雷姆斯(Bettina Rheims)。在1980至1985年间,他创作了感人肺腑的社会纪实性摄影作品系列,摧毁了关于美国西部的神话。他以卓越的心理洞察力拍下患病或残疾的牛仔,印第安人,农场主和精神病院病人。黛安·阿勃斯的创作方式与此相似,她最初担任时尚摄影师,在60年代以十分冷静和有距离的快照拍下社会边缘人物,从而勾勒出美国生活方式这一美好世界的对立面。罗伯特·梅普勒索普也出自广告摄影这一行当,自1972年起担任自由摄影师,有意识地运用广告摄影的唯美主义手法。他的一举成名是因为巨幅的黑人裸体照,这些照片以大胆的近距离将裸体的美学魅惑表现得淋漓尽致。由于他在其中流露出同性恋倾向,因此在70年代性保守的美国成了丑闻艺术家,而在80年代,他才逐渐成为炙手可热的名人肖像摄影师,并以光照和形式上具有完美造型的鲜花摄影泽被众人,直至他于1989年因患艾滋病英年早逝。

美国艺术家埃德·拉斯查(Ed Ruscha)也热衷于对亚文化图像的储存。他在摄影书籍中出版了黑白照系列,拍摄的是看似不起眼的场所,题材千篇一律。他按照审美差异来打量由加油站、停车场或洛杉矶落日大道上的建筑组成的平凡的日常生活世界。将寻常事物审美化,这些事物曾在波普艺术中显现为圣物,在此则被拉回到现实中,以便使观者明白,美就隐藏在日常生活里,而不在消费世界的诱人包装上。与此相反,于尔根·克劳克、辛迪·舍曼(以及许多其他艺术家)借助摄影自编自导自演一番。排在首位的并非摆姿作态,而是刻意策划和佯装的各种图像现实。摄影为他们提供了一种可能性,即可以探讨社会禁忌和类型化的角色行为。杰夫·沃尔(Jeff Wall)的图像世界也是完美地摆拍出来的,他像画家一样布局照片,将之绷进光照空间所形成的大匣子里。尤其通过希拉与贝恩特·贝歇尔夫妇(Hilla und Bernd Becher)及其学派的创作,摄影摆脱了作为替代性现实的烙印及服务性功能,逐渐独立为可与绘画平分秋色的媒介。如果说,人们在80年代初还在问,摄影是否有资格进入博物馆,那么如今,它已成为其中不可或缺的组成部分,在

所有大型收藏中均已占据了一席之地。

贝恩特和希拉·贝歇尔

自 50 年代中期起,贝恩特·贝歇尔(1931 年 8 月 20 日生于德国锡根)无师自通地开始从事关于工业建筑物的摄影。他与妻子希拉(1934 年 9 月 2 日生于波茨坦)一起于 1970 年出版了第一本艺术家之书《匿名雕塑》(*Anonyme Skulpturen*),该书记录了位于波鸿郊区霍夫斯泰特镇(Bochum-Hofstede)的汉尼拔(Hannibal)矿井,该矿井于 1973 年停工。之后,他们的摄影作品涵盖了 1860 至 1960 年间建造的各种工业建筑类型,记录了这群“不讨人喜欢的怪兽”,它们仿佛位于“美学规范与风格概念的彼岸”(伯恩哈特·凯尔伯, Bernhard Kerber):关于矿井、气罐、水塔和冷却塔、住房和石灰窑的黑白照片按照类型被整理为作品组,相互比较并作为系列展现出来。这些看似冷静的实录仿佛摒除了所有主观因素,接近于科学的记录方式,其实源于按同一创作原则进行的图像排演。建筑物的大小差别被消除,所有附属物(包括人)均被逐出画面,照片始终保持自然光线和灰色调,避免任何因视角扭曲或戏剧化的光影作用导致的陌生化效果。说到科学态度,可以看出这与 20 年代奥古斯特·桑德(August Sander)和卡尔·布罗斯菲尔德(Karl Blossfeldt)的摄影以及阿尔贝特·伦格尔-帕奇(Albert Renger-Patzsch)的工业摄影的类同之处,区别则在于,贝歇尔夫妇完全舍弃不寻常的视角,却并不将题材融入建筑物所处环境的特殊氛围中。

贝恩特和希拉·贝歇尔以序列方式展现的摄影作品让人联想到极简主义的创作方案,即把雷同的建筑体作程式化的排列。他俩在创作方法上与观念艺术相近,在 70 年代还定期与观念艺术家共同展出作品。与丹·格拉汉姆的作品《美国家园》(1966—1967)——该作品分析了加州郊区居住区的千篇一律——相似,和每座建筑物一样,从他们拍下的实物中,可看出某种时代精神。这些实物组成一部系统的百科全书,启发观者对之加以比较,类型学特征一再突变为实物的特别之处,反之亦然。此外,常被俗套化地斥为丑陋的工业建筑在照片中发展出一种美学形式,鲁迪·福克斯(Rudi Fuchs)称之

为“缄默而含蓄的美”，这一美学形式延续的是罗伯特·史密森的创作手法，他将美国工业景观中沧桑凋敝的边缘地带升华为可入画的景观。我们所处工业时代的类似残余物同样值得保存，这一意识是贝歇尔作品的伴生效应，如今已不仅在文物保护者的小圈子里深入人心。

贝歇尔学派

自1976年起，贝恩特和希拉·贝歇尔共同任教于杜塞尔多夫艺术学院。他们的一批学生，例如安德烈亚斯·古尔斯基(Andreas Gursky)、坎迪达·霍费尔(Candida Höfer)、阿克瑟尔·许特(Axel Hütte)、托马斯·鲁夫(Thomas Ruff)和托马斯·施特鲁特(Thomas Struth)如今都已各有建树，作品登入了博物馆的大雅之堂，所以贝歇尔学派堪称“天才的摇篮”。摄影的繁荣兴旺还体现于售价。2002年初，安德烈亚斯·古尔斯基的巨幅作品《无题系列五》(Untitled V, 1997年)在纽约克里斯蒂拍卖行的卖价超过70万美元，是有史以来最贵的摄影作品。

安德烈亚斯·古尔斯基自1988年起创作大尺幅的作品，与题材保持一定距离是其作品的显著特征。他以广角展示城市景观、高速路交汇处、游泳池、工厂区、宽敞的写字间、会展中心、超市、流行音乐演唱会和足球场，它们一律是日常生活的地点、吸引众人蜂拥而至或人头攒动的场所。借助数码技术的图像制作——照片上看不出制作的痕迹，古尔斯基往往从俯瞰角度操作相机，从而创作出没有任何扭曲的完美表面，没有任何个人因素穿插其中。这是“投向全局的无畏目光”(鲁道夫·施密茨，Rudolf Schmitz)，体现出训练有素的绘画布局原则，显得无动于衷、冷静和客观。他将人们在狭窄的现实视野中所不能和不愿看到的景象凝固住了。这屏蔽了对普遍中之特殊的探求，对现实的探询终究成了闹剧，尽管现实被一清二楚地展现在观者眼前。

托马斯·鲁夫的成名作是他为朋友和熟人拍的大幅肖像照。与贝歇尔夫妇的作品相似，他的人物基本以正面姿态孤零零地位于画面中，“中性被拔高为风格”(波利斯·封·布劳希奇，Boris von Brauchitsch)。人物面部没有任何情感流露，仿佛巨幅的护照照片。他们面对相机并不摆姿作态，而是面

无表情、目光茫然,似乎根本没有注意到面前的相机设备。虽有难以察觉的美化处理,照片却显示出“几近于皮肤病学的写实主义”,即皮肤的毛孔都清晰可见。不再有贝歇尔夫妇作品中对工业建筑的类型学分组,甚至连类型化都谈不上。如果说,克里斯蒂安·波尔坦斯基创作的遗像墙(作品《瑞士死者》,1991)有意识地关注朦胧的黑白照片上人物正在消逝的身份,邀请观者按其五官特征对之进行类型化分类,那么鲁夫照片中的超级现实、无区别的聚焦所表达的则是悖论。倘若观者以观相术的目光试图探究人物可供参考的性格痕迹,只会感到一筹莫展,尽管肖像照极尽精确之能事。贝歇尔夫妇的创作仅靠画面布局就已捕捉到建筑物类型的千差万别,这种差别在托马斯·鲁夫的作品里却已荡然无存。照片虽然集中于个体,但是照片的序列排列使得肖像人物之间的区别变得依稀而模糊,鲁夫从比喻意义上夺走了他们的魂魄。

他还创作了一组星星图像系列。由于很难拍摄星星,他特意购置了天文观测台的照片材料,将之转化为巨幅的高矩形状。人们平常看见的浪漫地闪烁于天空的星星在鲁夫作品中成了没有维度的背景,任何形而上学的感怀都无从谈起。摄影抵达了它从来不愿抵达之处:纯粹的、不再传递任何内容的复制,它拍摄的只是抽象图像世界。

在托马斯·施特鲁特的作品中,两位老师的美学(即贝恩特和希拉·贝歇尔的客观化姿态)最为清晰可见。他早期创作中的题材是在纽约、科隆或莱比锡和其他城市拍摄的黑白照片,纳入镜头的是与街道并列的死寂房屋。它们既非快照,也没有安排偷窥的目光。镜头似乎名副其实地很客观^①,追求冷静而有距离的实录。有别于贝歇尔夫妇作品中的工业建筑物,这些题材并不以正面姿态进入画面。房屋行列排成直线,房屋立面背转过去,布景般鳞次栉比地伫立着。布景后面是什么呢?观者的视线顺着画面纵深前移,找不到明显支点,而是迷失在灰色加灰色、冷落又寂寥的街景真空中。街道上空寂无人,一点也不亲切可爱,显然不仅因为建筑的简陋而像是被人遗忘的角落。从这里的序列排列也可看出类型学图案,但图案中缺乏贝歇尔夫妇作

^① 德语名词相机镜头(Das Objektiv)与形容词“客观”(objektiv)的字母组合一致,文中指出了这一双关含义。——译者注

289 品中工业纪念碑式的可入画意味。90年代,施特鲁特过渡到创作大都市的全景彩照。和古尔斯基的作品一样,商场和广告中熙熙攘攘的场景跃入画面。大都市的这一供人观赏的立面和我们翻开装帧精美的旅行社画册所看到的一样,不过,它缺乏房屋布满广告牌的立面的霓虹闪烁所带来的审美诱惑,没有颤动不定的魅态,而这是我们常听到的对都市生活的赞美。正如在古尔斯基的作品中,观者只能徒劳地找寻特别或本质之处。所有氛围元素均遭到抑制。白昼的天空沉入混沌的灰蒙蒙中,广告和霓虹灯上的文字已暗淡无光,照片上的人物看上去仅属于芸芸众生而已,毫无个体性可言——这一切不过是可替换的、偶然形成的组合,只是恰好如此而已。自1989年起,施特鲁特还关注叙事性的画面内容。在以博物馆为题材的作品中,他不再拍摄熙熙攘攘的场景,而是拍下参观者站在世界著名博物馆的名画前的姿态。他以此反思名画所产生的影响力,这一影响力反映于对名画的观看、思索、讨论和走马观花似的一眼扫过。他为博物馆拍下这些照片,再现出博物馆的语境,从而将观者抛回到自己作为艺术通的角色。施特鲁特若是以此暗示,他的作品也属于这种凝神观看的享受对象,这就颇有些自负的意味了。

杰夫·沃尔

杰夫·沃尔(1946年9月29日生于温哥华)将想象之物拉回到照片的现实中。他对关于媒介的争论不感兴趣。他所热衷的并非摄影与现实之间的索引式对应关系、摄影作为实录的佐证性质,即证实业已发生的事,而是摄影的图像特质,这一特质尤其与绘画这一媒介相关。自1977年起,杰夫·沃尔采用大尺寸的电影投影胶片幻灯片进行创作,将之安装在灯光盒上。被灯光浸透的照片将光亮投向观者。照片的魅力源于显示器画面的亮度和醒目的放大效果。不容否认的是,这种照片来自广告世界。这类平面广告的每个角落都朝我们闪亮着,吸引我们的眼球。杰夫·沃尔却并不以消费世界触动我们,而是讲述日常生活中的故事。尽管部分照片像是快照,其实全是用心之作,绝不听凭偶然。他先精心策划场景,然后请专业演员来表演,照片上的一

一切都是经过精确排演的,借助高清晰的平板相机并采用电脑图像处理,技术上达到了当时的最高水准。杰夫·沃尔的创作类似于电影导演的做法,他的照片也颇具电影静镜头的性质,仿佛暂停片刻的瞬间场景。看他的照片时要当心的是,照片场景的含义从来不是一眼就能看出的。与绘画名作的直接关联是贯穿其作品的主题。作品《被捣毁的房间》(*The Destroyed Room*, 1978)和《女人画像》(*Picture for Woman*, 1979)都受到绘画名作的启发,分别是欧仁·德拉克洛瓦(Eugène Delacroix)的油画《萨尔达纳帕尔之死》(*Der Tod des Sardanapal*, 1828年)和爱德华·马奈(Edouard Manet)的油画《女神游乐厅的酒吧间》(*Bar aux Folies-Bergere*, 1882)。种族主义和社会歧视等社会问题常常构成其作品的主题。观者只有仔细看照片,才能察觉其主题,否则根本无法参透。在作品《表情》(*Mimic*, 1982, 彩色幻灯片和灯光盒,约250厘米×250厘米,多伦多的伊德萨·海德勒艺术基金会, Ydessa Hendeles Art Foundation)中,一个白种人走过一个亚洲人身边时,用中指指着自己的眼睛。他通过这一难以觉察的手势和暗含的攻击性摹仿亚洲人的细眼睛。在作品《牛奶》(*Milk*, 1984)里,一个小伙子蹲在街头,手拿一袋牛奶。白色液体喷向空中,划出一道长长的弧线,恰好在这一瞬间被拍下,成了可入画的装饰图案。仔细观看作品后才会发现,这一精彩排演的牛奶喷出并非不慎所致,而是人物内心积聚的愤怒所导致的这袋牛奶火山般的骤然喷发。要看懂作品《讲故事的人》(*The Storyteller*, 1986)的政治内涵,必须了解加拿大原住民的状况,他们的祖先曾被掠夺所有财产。祖辈曾拥有的土地被霸占,他们被驱逐到文明的边缘。这些原住民四散飘零的后裔分成三组坐在一片由混凝土柱子和电报线缆所主宰的景观之下,这些柱子和线缆无情地横亘着——形象的说法——穿越他们的文化。作品标题影射他们已丧失的文化身份,这一身份更多地只有通过讲故事才能被唤回到记忆中。这看似偶然捕捉到的随处可见的场景,实际上是借助完美排演的身体语言在起作用,要求我们调动所有的感悟可能性来挖掘其中隐藏的意义层面。杰夫·沃尔曾攻读艺术史,难怪他不乏构思这些场景的灵感之源。

大家对“媒介艺术家”这个称呼的一般理解是,他们不用画笔和画布、实物或材料进行创作,而是借助相机、摄像机或录像机和电脑来制作画面。近几年还出现了互动的网络艺术及互联网,它们成了新的潜力无穷的“艺术作案场所”。至于这种以现代电子通讯为创作手段的艺术有朝一日是否会进入公众意识,从现状来看当然尚难断言。迄今为止,与各种传统的制作画面的艺术相比,诸如 net, art 或电邮艺术的潮流还比较边缘化。第八届文献展上的艺术项目《凡·高电视》(Van Gogh TV)让不同城市的居民通过电话、传真、电子邮箱和可视电话进行沟通,并将之转播于电视上,但最终由于缺乏长效而以失败告终。

尽管如此,艺术家早已不再害怕在创作中与电子媒介打交道。绘画、雕塑、摄影、电影和影像艺术不再处于对峙状态。各种造型艺术在八九十年代的彼此冷眼相看让位于如今的和平共处。在媒介时代,一切反正均已被媒介化,也就是说都成了图像,我们天天所获得的现实不过是充满虚拟性质的拟象,它与其说促进,毋宁说阻碍了理性话语。这听起来像是批评,已由媒介理论家深入探讨过,例如尼尔·珀斯特曼(Neil Postman)或马歇尔·麦克卢汉(Marshall McLuhan)所做的。这一现象之所以触及艺术,是因为图像这一大众媒介至少在数量上超过了艺术这一精英媒介的地位。借助视觉媒介的影响力,图像复制品最终赢得了与原作同等的地位和价值。

当然不可避免的是,艺术家们将新媒介视为挑战,特意采用影像这一媒介来凸显美学批评和媒介批评的观点。他们最初的攻击对象是电视所营造的俗套——例如科隆艺术家马塞尔·奥登巴赫(Marcel Odenbach)的早期作品——以及电视所提供的影响巨大的图像世界,还有倾向于全盘接受图像和信息,不反思其传递过程的消费者。除此以外,影像所独具的特点,尤其是技术可能性的各显神通,例如综合性的画面制作、时序或剪辑顺序的改变、图像覆盖所导致的非线性叙事,使观者得以领略全新和非同寻常的图像世界,甚

或使观者成为身体、空间和感知等临界体验的作用场。上文已介绍维托·阿肯锡、克里斯·伯登、丹·格拉汉姆和布鲁斯·瑙曼的多件重要的闭路装置作品。自60年代晚期起,一再采用影像进行创作的艺术家的急剧增加,以至于在此难以无一遗漏地全观该现象。行为艺术在此所起的重要作用不容忽视。许多行为艺术家出于将作品记录在案的需要而涉足这一媒介。艺术家乌莉克·劳森巴赫(Ulrike Rosenbach)就是如此,自1971年起,她借助闭路装置的过程拍摄行为艺术——该行为艺术偏重于身体表现,并将之以陌生化效果再现出来,可谓德国影像艺术的女性先驱之一。其作品最初探讨的是关于女性角色的刻板形象,与瓦莉·艾斯波尔或卡洛丽·史妮曼的创作相似。80年代,她开始使用大屏幕和彩色电影,作品变得更为复杂,并扩展为具有震撼性画面的短篇小说(作品《奥尔-菲利亚》, *Or-phelia*, 1987, 第八届文献展),小说改编了人类历史上古希腊古罗马、基督教和远东的神话故事。女性崇拜在其作品中仍处于首要位置。 295

显示器械本身的雕塑维度也常常成为美学策划的内容。例如比利时摄影和影像艺术家、画家和雕塑家玛丽-若·拉封丹(Marie-Jo Lafontaine)的影像雕塑作品《钢制的泪水》(*Les Larmes d'acier*, 1985)在第八届文献展(1987年)上大获好评,它看上去仿佛宏伟的图像之箱。27台显示器全被安放在祭坛般辉煌的木制支架中,播放的画面是体格健壮、孔武有力的健身者,他们在训练器械上心甘情愿地做着殉道受难般的体能锻炼,伴以呻吟、呼哧喘气、大汗淋漓,背景音乐是玛利亚·卡拉斯(Maria Callas)的庄严歌声。将力量、美与痛苦、暴力与激情做两极化表现以及对我们社会中大大小小的变态现象进行探讨,这贯穿了玛丽-若·拉封丹的全部创作,其作品丰富多彩,还包括绘画、照片、文本、雕塑和实物装置。德国艺术家蕾蓓卡·洪(Rebecca Horn)的作品也展现为由电影与影像艺术、行为艺术及实物化的空间装置组成的复杂混合体。她将传统与技术媒介相联系:素描、雕塑、实物、行为艺术、影像、电影和文本属于其艺术表现手法。70年代初,她创作了首批借助影像进行记录式拍摄的行为艺术作品,它们与指涉身体的功能性雕塑相联系,仿佛拓展了身体的敏锐感知,激发了新的空间体验。这些作品除了展现由空间中的运动 296

二十世纪西方艺术史·下卷

所引发的心理状态,还唤起关于古希腊古罗马神话、膜拜物和宗教仪式的文化史联想。她的雕塑作品、活动的扇子、羽毛衣、机械化的蝴蝶以及独立运动的轮椅成了她的影像作品中的主角,这些作品在其最新创作中达到了娱乐片的长度。

罗斯玛丽·特罗克尔(Rosemarie Trockel)也从事跨媒介和跨类别的创作,她的作品同样风格殊异。自90年代起,她制作影像作品,最初将之与她的其他作品组合在一起。她在80年代的成名作是机器生产的编织和羊毛作品,她以此嘲讽和揶揄“女性艺术”这一贬义词。她从主题上一再探讨两性在社会中的角色分配,剖析并嘲笑我们社会中的思考与行为模式,例如她与卡尔斯滕·霍勒(Carsten Höller)共同创作的文献展参展作品《为群猪和众人所建的房屋》(*Haus für Schweine und Menschen*, 1997)。

297 80年代,视影开始发展为大众媒介,媒介的艺术能力随之不再是众矢之的。人们不再质疑媒介本身,而是以造型和调侃方式大肆取之用之。例如莉迪亚·朔滕(Lydia Schouten)或托尼·奥斯勒(Tony Oursler),集行为艺术家、舞台布景师和剧作家于一身。影像艺术界最新出现的明星之一皮皮洛蒂·瑞斯特(Pipilotti Rist)(她新近还自称为皮皮若提·利斯特, Pipirotti List)也不再采用认识批评的视角来探讨媒介自身的法则性。对她来说,影像是与时俱进的表现形式,融合了文学、历史、绘画和音乐。她的早期作品颇具叙事性,并且感情充沛、色彩亮丽、五颜六色。她是影像艺术的大众明星。1992年,她因影像片段《毛孔色情片》(*Pickel porno*)声誉鹊起,这是以偷窥方式拍下的做爱场景,一方面,极其近距离的、“深入到毛孔”的摄像机镜头引发诸多感官印象,另一方面,这却抑制了所有的色情意味。她本人及其身体大多是作品的焦点,正如她的频频公开亮相,每次出场都成了行为艺术,她的举止和打扮都是精心策划的艺术语言。日常生活成了舞台,自编自导自演的场景不仅出现于影像这一艺术制品中,而是成了不可或缺的风格手法。威尼斯双年展的参展作品《过去无处不在》(*Ever is over all*, 1997)是既无政府主义又妙趣横生的影像片段,穿着时髦的女艺术家拎着一根状如巨大花茎的棍子,在苏黎世街头走来走去,每隔几米就用棍子砸碎停在街头的汽车车窗玻璃。

这一切发生在行人的众目睽睽之下,甚至一位警察也在场,目睹这种无政府主义式的、自得其乐的街头漫步,所有人却都袖手旁观。她将这种攻击性的发泄之举所展现的欢快轻松配以显而易见的日常生活状态,使得这个行动显得很反常。世界正在快乐地走向灭亡吗?皮皮洛蒂是在摹仿复仇天使吗?如果是,那一定是在影射家喻户晓的儿童偶像“长袜子皮皮”(Pippi Langstrumpf)^①。至于这种看似平庸、却发人深省的场景多大程度上切中想象出的要害,留待观者自己品味。即便在她的技术上颇费周章的最新作品中,画面的含义也从来不是一清二楚的,而是以十分滑稽和不循常规的方式传递美好的感受,但却始终伴随着矛盾。因为正如艺术家本人所言:“人们必须感觉到,痛苦悬挂在角落里。”

影像艺术这一类别中还很重要的艺术家在此只能提及其名字,他们是彼得·坎姆普斯(Peter Campus)、盖瑞·希尔(Gary Hill)、列斯·莱温(Les Levine)、法布里奇奥·普莱西(Fabrizio Plessi)、马修·巴尼(Matthew Barney)及伊朗艺术家石琳·奈沙(Shirin Neshat)。以下将专门介绍的两位艺术家以其作品展现出影像艺术充满矛盾却又不可或缺的表达可能性:一位是“开山鼻祖”白南准,他是首位将影像技术用于造型艺术的艺术家,并通过反讽或隐喻手法颇有成效地将这一技术排演出来;另一位是比尔·维奥拉(Bill Viola),他将媒介的虚拟性拓展为关于生活的世界末日式的暗码,在世纪末成为这一媒介的后现代经典艺术家。

白 南 准

韩国艺术家白南准(1932年7月20日生于首尔)自1956起在德国攻读艺术史、哲学和音乐,在激流派运动的框架下,他于1963年在乌珀塔尔的帕纳斯画廊举办了首个以被操纵的电视机为主题的展览(作品《音乐的展示—电子电视》, *Exposition of Music-Electronic Television*)。德国电视一台的节目画面被消解为抽象图像,或者通过电台接收器收听到的广播节目被故意干

^① 长袜子皮皮:瑞典女作家阿斯特丽德·林德格伦(Astrid Lindgren)的系列童书《长袜子皮皮》的女主人公,是一个有火红头发、力大无穷、好开玩笑、喜爱冒险的小女孩。——译者注

二十世纪西方艺术史·下卷

299 扰。节目的信息仅剩下荒诞不经、被剥夺了画面的媒介,这是现代主义的毁像运动,以便攻击图像的铺天盖地和电视机的横行霸道。在作品《磁铁电视》(*Magnet TV*, 1965)中,白南准通过一块磁铁干扰电波,形象地展示出,关于电视的神话——它作为缔造信息和现实的媒介——可以如此轻而易举地被摧毁。沃尔夫·福斯特在纽约展出作品,诸如《电视—拆解拼图》(*Television De-collage*, 1963)和《电视烦恼》(*TV Trouble*)。福斯特最热衷的是对电视进行解构,白南准所关注的则不仅是电视机的操纵效应,还有其功能的转变。在作品《介入电视系列一》(*Participation TV I*, 1963—1966)中,观众可以通过脚触开关或对着麦克风说话启动画面。

1965年,白南准购置了一台索尼的波塔贝克(*Portapak*)产品,它是世界上第一款带录音功能的便携式录像机。白南准从此不再依赖于电视画面,而是可以低成本地自己制作录像带,也就是说可以播放他自己的节目。闭路装置作品也应运而生:从此可以将实况录制直接播放于显示器上。白南准在与艺术伙伴、女大提琴师夏洛特·摩尔曼(*Charlotte Moormann*)合作的多场闹得沸沸扬扬的音乐演出中使用了这一新技术,他让摩尔曼戴上《电视胸衣》(*TV-Bra*, 1970),即由两台小显示器组成的胸罩,或是将大提琴与由多台显示器组成的装置组合在一起(《电视大提琴》(*TV Cello*, 1974)。他最吸引人的作品可算是创作于1974年的《电视佛陀》(*TV Buddha*,带木雕的影像装置,阿姆斯特丹市立艺术博物馆),这一装置作品看上去比较简单,却极具暗示性,可以引发出多层面的诠释。他将一尊小佛陀雕塑摆在电视机前,通过位于电视机背后的摄像机拍摄下这尊雕塑,将之作为图像显现于电视屏幕。如此一来,佛陀这一东方智慧的象征就面对着自己的复制图像或(并不左右颠倒的)镜像在静思冥想。如果将显示器的荧光屏诠释为水面,佛陀的自我形象倒映于水中,仿佛那位可怜的、爱上自己倒影的纳尔齐斯^①,那么,自我体验就被降格为无价值的形式。白南准想以此将冥想式精神内涵的化身暴露为面对自我这一纯粹的计谋吗?既然连佛陀也沉迷于

300

^① 纳尔齐斯:古希腊神话中的美少年,因爱上自己的水中倒影而投湖自尽,他的名字成了自恋者的代名词。——译者注

电视消费,莫非冥想成了业已失落的理想,而冥想的确是“图像”电闪雷鸣般密集的对立面,荧光闪烁的电视匣试图以此一刻不停地为我们提供消遣,抑或这一装置所指的仅仅是,电视这一媒介总把我们抛回到关于我们自己的现实状况?它显然迫使我们采取默然和被动的态度,这种态度伪装成精神内涵,尽管我们感知到的仅是表象。白南准一定不排斥这样的思考游戏,这从上述装置的变奏曲中可以看出。在作品《电视罗丹》(*TV Rodin*, 1975)中,他让罗丹的著名形象,即思考者,蹲在电视机前,面对着可疑的双重自我形象兀自沉思。思考者这一形象的认识没有超出其镜像,他同时表现了“生命虚空”(Vanitas)这一母题。思考者和佛陀这两个形象彼此相向,在两台显示器上也是面对面的(作品《三角组合》, *Triangle*, 1976),屏幕上显现的不仅是他俩各自的叠影,还有对方的镜像。在镜面反射的叠影布局中,东西半球的思想代表萎缩为一言不发、无足轻重的复制品。白南准对电视这一媒介的批评虽然从不直接流露于作品中,却总是在暗暗起作用。在作品《蜡烛电视》(*Candle TV*, 1975)中,他将一支燃烧着的蜡烛(取代显像管)放进电视机,以此讽刺性地调侃闪烁的壁炉火焰这一隐喻,炉火的静谧与魔力在家家户户的图像消费中却早已消失殆尽。白南准在作品《三个鸡蛋》(*Three Eggs*, 1981)中以同义反复的方式玩了一场与各种现实层面的游戏。相机拍下的一个鸡蛋作为与实物一致的复制品被播放在一台小型彩色显示器上。显示器旁是另一台同样型号的显示器,其显像管由一个真鸡蛋取代。“这就形成了一个序列,即从实物、同样大小的复制品到复制媒介与实物之间的等同,这样,实物与直播变得完全一致。”(埃迪特·德克尔, Edith Decker)电视的远观成了近看^①,从而被剥夺了制造错觉的特质。

自70年代起,在其创作中居主导地位的是由多台显示器组成的装置作品,显示器具有雕塑和审美特质,锁闭在其中的图像世界显得仿佛愿景——不仅打破了错觉感。作品《电视花园》(*TV Garden*, 1974—1978)是座技术之花百花生放的伊甸园。在繁花盛开的植物世界里,丛丛花簇间闪现出众多显

^① 德语里的看电视 *Fernsehen* 是远(*fern*)和看(*sehen*)这两个词组成的复合词。作者在此使用了这个词源的含义。——译者注

302 示器的屏幕,屏幕上播放着由白南准制作的由两个录像带组成的复杂而又喧闹的拼贴。看电视更多地可被理解为“诗意绽放”,而非“恶性肿瘤”(约翰·哈因哈尔特,John Hahnhardt),尽管显示器平躺在地,仿佛“无助的乌龟”(伍尔夫·赫尔佐根拉特,Wulf Herzogenrath)——这一联想恐怕未必符合艺术家的本意。在作品《鱼儿游弋于天空》(*Fish flies on Sky*,1975、1982)中,电视还被用做创造性的媒介。该装置之所以具有冥想性质,恰恰因为它突破了古典主义的观者视角。众多显示器被安装在天花板上,天花板仿佛繁星闪烁的夜空,热带鱼在天空游弋,伴以飞机飞过的画面。水和空气这两种元素均被置于想象的统一化氛围中。装置作品《一支蜡烛》(*One Candle*,1989)也在呼吁崇高感,白南准通过(他其实很少使用的)影像画面的投影编排出精彩纷呈的空间。空间中仅放置了一支燃烧着的蜡烛。摄像机拍下这一火焰,同时通过多台投影仪放大数倍和陌生化后投影到墙上。在丝丝缕缕的空气作用下,烛光瞬息万变,随之产生新的投影画面,使得整个空间沉浸于不断变化的色彩万花筒中。不断重新生成的图像世界形成无穷无尽的漩涡,让人联想到柏拉图的洞穴,这一洞穴是“关于强制性精神内涵空间的第一个幻想,这一空间完全由投影图像组成”(哈特穆特·波墨,Hartmut Böhme),只不过,柏拉图的认识怀疑论模式在此被转化为正面意义上的乌托邦愿景。“我一直在做着关于崇高艺术的梦”,白南准如是说,他在此以最简单的手法成功地抵制了感性的丧失,这一丧失其实是电视与影像这两种媒介的副产品。

比尔·维奥拉

303 比尔·维奥拉(1951年生于纽约法拉盛区)自1972年起创作影像艺术,发展成了伟大的人文主义者、该媒介的形而上学者和慷慨激昂者。他的创作基于通感知觉。视觉影响力与从轻声低语直到震耳欲聋的音量相结合。他创造了美丽而让人震撼的画面,其中显现出无数神话及童话、佛教和基督教的图像元素。他在作品中不遗余力地探讨中心主题,例如生与死、神与英雄、黑夜与梦魇,建构出周而复始的图像世界,试图通过美学震撼来补偿由媒介

所传递的经验之不足。

维奥拉的图像语言具有震撼效果,却并不复杂。它不像布鲁斯·瑙曼的作品那样,过度地刺激我们的神经并以此为乐。例如作品《天堂与人间》(*Haven and Earth*, 1992)是相当简单的建构,由上下放置的两台显示器组成,显示屏间距很小、彼此相对。观者不得不从侧面通过显示屏间的窄缝观看正在发生的事。上方屏幕显现的是一位老妇人的脸,下方是一个新生婴儿的脸。与白南准的作品《三角组合》相似,这两张脸互相映照。通过这种可感的方式,死与生形成对照,生命虚空这一母题体现于简洁而完整的形式中。作品《南特三联画》(*Nantes Triptychon*, 1992)涉及的是同一主题。濒临死亡时的寂静形象地展现于一位老妇人躺在病床上的奄奄一息,它与分娩过程中的痛苦体验、对新生命的期待形成两极对照。对维奥拉来说,重要的风格手法是慢镜头,以此可以违背我们惯常的观看方式而极度放慢画面之流,仿佛我们对可见物体的感知必须不断被调得更清晰。在作品《倒映的水池》(*The Reflecting Pool*, 1977—1979)中,艺术家迈步走向一个人工搭建的水池。他跳入水中的动作通过多个放慢直至静止的片段被延搁,观者的视线随之转向他在池水中的倒影,这一倒影忽而出现,忽而消失于波光粼粼的水面。画面秩序的迟缓韵律周而复始地重复着。这看似一个无所指涉、无关紧要的故事,其实却是则寓言。维奥拉本人将水视为生命的隐喻,他曾指出作品关于受洗的象征意义。通过潜入到水这一生命的基本元素中,人进入另一个氛围。他的倒影消失,自恋情结随之烟消云散。当他重新冒出水面时,他的生命焕然一新。这是在返归生命,这一返归必须以洗涤自我为前提,之后才能重新响起“阐释学意义上因重见自我而发出的欢呼”(哈特穆特·波墨)。

维奥拉的综合性图像世界充满暗码,有时古典名画气息显得较重。作品《慢转轻叙》(*Slowly Turning Narrative*, 1992)将白南准的作品《一支蜡烛》(1989)扩展到了叙事和(象征)夸张的层面。维奥拉在封闭的黑暗空间里安置了一堵双面投影墙,其中一面镶满镜子。按照闭路装置过程,影像画面通过两台显示器被投影在墙上,这面墙摩天轮般自转着。镜面反射和绕圈运动使整个系列营造出让人惊讶的效果。由于投射到镜面的图像分别显现于对

二十世纪西方艺术史·下卷

305

面墙上,观者可以同时看见这两组画面节目(乘坐摩天轮、焰火、儿童狂欢节、街景等)。随着投影墙的旋转,图像漫游于整个空间。与此同时,自转运动不断调整着图像。依照墙面与显示器所形成的角度每每不同,镜面投影到墙上的图像在视角上有所缩短。观者一旦步入这一空间,也被卷入到迅疾变换的图像序列中。他的自我形象映于镜中,他的图像散布到空间里,他的身体成了投影平面,图像碎片倏忽闪现于此。正如哈特穆特·波墨所强调的:“一切都成了投影,成了屏幕”。他将之比作柏拉图的洞穴——该模式指的是仅由投影图像组成的现实,这在多重意义上极具启示性:维奥拉所完美排演的感知迷惑游戏不容观者有安稳的立足点,使得他无法与图像保持距离。他不可阻挡地被卷入图像的引力场。他仿佛坐在摩天轮上,摩天轮在空间里显现为图像,其不停歇的转动在他耳畔沙沙作响。

此外,维奥拉的这一装置作品还可被视作对艺术的后现代世界的比喻。在被媒介多重打破的超级现实世界里,在柏拉图的洞穴中,艺术家与观众在方向迷失之际重新成了同谋、合作者。制作出的图像世界不再代表现实。我们处于自选的黑暗中,行进在一辆制造幻觉的魔鬼列车上。当然,观者在此所见的恐怖鬼怪再也吓不倒他。他的自我意识几乎丝毫不受震撼。因为正如海因里希·科洛茨所言,在我们业已熟稔的博物馆空间里,“他了解运作机制的哗啦作响,早就知道即将发生什么”。

第二部分

建 筑

二十世纪西方艺术史·下卷

307

早期现代主义的建筑,即两次世界大战之间的前卫建筑,基本上采取的是国际化取向。之前的历史时期所强调的区域特征——地域性——被斥为狭隘,让位于另一种方向,该方向延续了18世纪晚期和19世纪的功能主义及土木工程艺术,并提倡超越地域边界。自1945年起,建筑的全球化趋势与日俱增,即便在建筑发展与二三十年代的新动向割裂开来的地区也是如此。席卷全球的展览活动、针对某专业的旅游、大小型会议、出版物及其他媒介的广泛交流都促成了不断加强的信息传递。如此铺天盖地的沟通网络迅猛地传输着最新的经验与知识,这无疑是一大优点。随之常常出现的情况是,发展和风尚极其匆促地变化频仍,美学形式遭到耗损,这均属于一次性消费社会中的负面现象,已被屡屡提及。在国际化道路上,人们虽然大多绕过了区域狭隘性的险滩,付出的代价却往往是丧失了个体性和对地区特色的敏感度,随之而来的局面是含混的无特色。

308

与战后及当代艺术的其他领域相平行,关于建筑的话语深受分门别类这一努力的影响,这样的努力常常舍弃传统的风格标准,喜欢使用新概念,这些概念更多的是标引词而非明晰的定义;当然,由于建筑潮流日新月异,面对如此流动和“开放”的场域,恐怕本来就根本难以再确立清晰的概念。

1945 年至今的城市规划

二战甫一结束,城市化问题即以紧迫之势接踵而至,因为欧洲满目疮痍的城市亟待重建,不过刚开始时城市大多缺乏资金,以至于难以充分兼顾艺术诉求。之后,由于必须为迅速膨胀的大城市里急剧增加的人口提供住房,安置新出现的工厂或经济类企业,适应大众交通工具及通讯革新形式的需要,不言而喻,城市规划的各方面始终十分重要。而正因为建筑的形式方案被纳入这张由经济、社会和政治的先决条件所编织成的极其促狭的网中,城市化的发展、规划及付诸实施形成了复杂和独立的领域,本书难以对此作全面考察。此外,由于城市化发展还充分展示出下文将详细介绍的各种趋势,所以在此至少应侧重介绍过去这半个世纪里的城市规划,姑且权当概论。

勒·柯布西耶(Le Corbusier)在其建筑师生涯——这一生涯曾给早期现代主义建筑带来了深远影响——的末期终于可以实现他毕生所追求的“新城市”理念。从1951年起直至1965年去世,他一直致力于印度旁遮普邦(Punjab)首府昌迪加尔(Chandigarh)的规划和建设。在这之前的城市规划项目中,包括马赛公寓(*Unité d'Habitation*)这一城市“建筑石块”,柯布西耶都是在捍卫几何形状的无坚不摧,认为这是纯洁无瑕和本质哲学的表现。1957年,评论家刘易斯·芒福德(Lewis Mumford)的置喙丝毫不留情面:“勒·柯布西耶在马赛公寓中背叛了人类的利益,只为彰显宏伟的美学效果。结果建成的是以自我为中心的招摇显摆、雄浑壮观,如同埃及的金字塔是为了使木乃伊永存不朽,以人为本来看却一派荒凉。”新建城市常被人诟病的“不适宜人居住”不仅可能源于缺乏构思的简易建筑方式和与之相应的集合式住宅,而且完全可能是自封为主臬的美学执拗的产物,之后的潮流难免受其影响,只要想想功能主义的集装箱式建筑、粗野主义(*Brutalism*)和理性建筑的某些造作形态就知道了。在昌迪加尔,柯布西耶规避建筑的这种霸权诉求,采用与印度传统相结合的“因地制宜”的现代形式语汇。与朗香(Ronchamp)教

二十世纪西方艺术史·下卷

堂的做法相似,他表现性地使用混凝土,赋予它独特的“人文”特质。尽管如此,即便在昌迪加尔,城市规划的考虑也与现实相抵牾:为行车方便而设计的这座印度城市,其绝大多数居民却一辈子都买不起车!

311 类似的悖论也可见于另一个尝试,即在巴西腹地通过建设一座新首都(巴西利亚)来象征全国正迈向新时期。50年代中期,柯布西耶的学生奥斯卡·尼迈耶(Oscar Niemeyer)、鲁西奥·科斯塔(Lúcio Costa)被委托建造一座可容50万人居住、1960年完工的新兴城市。巴西利亚的空想性质同样与国家的现状相矛盾。它被设计为未来、光净、理性和汽车之城,结果产生的是全世界最适合上镜的城市:行政高楼的玻璃幕墙林立主干道旁;工人住房矗立在沿街的高柱上;全是几何形状的格子布局。流线形的房屋、大道、拱顶、明镜般闪亮的水面,一切都很美,然而从一开始就冷冷的没人气,是抽象的城市化面目,是政治抱负驱使下的乌托邦设想使然。长达数公里的城市高速公路空空如也,因为只有八分之一的居民有车。如今,巴西利亚城的一边陷入凋敝,另一边在兴味索然地继续大兴土木。居民人数已超过200万,绝大多数“城里人”却住在贫民窟里,这些住房仿佛丑陋的硬疤盘踞在前卫的市中心周围。

与巴西利亚的情形不同,丹下健三(Kenzo Tange)在1959年为东京设计的城市发展方案中并不注重单个楼宇的惊人效果,而是着眼于基础设施和“沟通”任务。这个方案虽然纳入了许多乌托邦设想(“悬挂”在老城和海湾之上40米处的高架路;功能性的“开敞塔”,之间的平台可用于居住和办公),却也兼顾了建筑细节以及现实的生活需求。不管怎样,丹下健三的这些理念对城市化建设的影响遍及全球。

312 众多别的方案却把技术狂想绝对化了。60年代的这类城市乌托邦要么上天要么入地,如果仅限于已有的城市结构,似乎太不足为奇了。代谢主义(Metabolismus)当属此类,它是多位日本建筑师于1960年发表的建筑理论,他们提倡建造漂浮城市。还有尤纳·弗雷德曼(Yona Friedman),他在1959至1963年间设计了《空中城市》(Ville spatiale),它是在现存城市之上自由铺展开来的钢架构,其格子里能嵌入可供居住的独立小房间。画家兼建筑师瓦尔特·乔纳斯(Walter Jonas)在1960至1965年间构想出了名为“内城”

(*Intrapolis*)的漏斗城(模型现存于法兰克福的德国建筑博物馆, Deutsches Architekturmuseum),可供居住的圆圈形漏斗呈现出可层层递加的超级结构。预制好的小房间仿佛胶囊,可被灵活插入到蜂巢结构中,通过巨大的支架被举到无限高处,这都是“美丽新世界”里屡见不鲜的主题。艺术史学家兼建筑史学家海因里希·科洛茨这样一言以蔽之:“超级城、空中城、漏斗城等成了替代和逃遁之城。技术化结构的奇迹取代了社会构想,而后者必须兼顾人类的基本生存条件。”这种唯技术马首是瞻的设计方案很快遭到猛烈攻击,设计师和建筑师埃托·索特萨斯(Ettore Sottsass)在70年代初发表的讽刺性版画中建议形状像婴儿奶嘴的碰碰车在大面积铺展开来的网状架构下行驶,“构造”了空气枕,带有旗帜般忽闪的睫毛,还有糖果色的周末度假房!

瓦尔德·马蒂亚斯·昂格尔斯(Oswald Mathias Ungers)在1964年开始着手的项目《1995年的柏林》中同样追求超级结构的技术化乌托邦。城市快铁的行驶路线呈网状坐落在市中心的老城之上,将各个不同的生活与工作领域融为一体。阿尔多·罗西(Aldo Rossi)的方案与此形成最鲜明的对比,他将城市重新定义为考古学的发掘品和历史进程的结构产物。“持久性”(Permanenz)这一概念作为类型学常态在此具有新的分量,以便与技术化的变动不居相抗衡,无论科技如何进步,都能重新为人类提供熟悉的认同模式。分析与设计、研究现存状态和发明新态势之间有着最紧密的联系。不过,罗西的这种启蒙取向在不断回旋的构思中总是飘荡着终将走向衰落的欧洲城市的忧郁旋律。罗布·克里尔(Rob Krier)在对“整体性”城市的追求上延续了罗西的理念;所有的城市规划细节都应归属于总体格局的秩序,这一秩序在罗布·克里尔的设计中却也被笼罩在文化悲观主义的阴影之下了。里奥·克里尔(Leo Krier)的城市规划模型与他兄长的不无相似之处,只是更雄心勃勃,有时更少顾及现存状况。两位建筑师都始终不能完全摆脱忧伤和怀旧的姿态,这种姿态有时甚至沦为了一味的民粹主义。

与克里尔兄弟对“完好”整体性的向往形成强烈反差的是约翰·海杜克(John Hejduk)对断片的热衷。1981年,他设计了项目《柏林假面舞会》(The Berlin Masque),他没有按客户要求重建已基本被摧毁的城区,而是反其道而

313

行之：追求破碎的诗意，这样的诗意将荒芜的土地和阴郁的防火墙都纳入设计考虑之中。

后现代的城市化建设为“城市形态”作出了独特贡献，即“历史化”的陌生化效果。1967年成立于维也纳的豪斯拉克科建筑师事务所（Haus-Rucker-Co）于1976年为德国小城诺伊科尔辛（Neuenkirchen）设计了一个作为“权力的暂时状态”的广场（“协和广场”），包括纪念碑和凯旋门：只不过凯旋门被“去物质化”为彩旗飘飘的钢架构，纪念碑以其软榻下垂的尖顶被降格为疲惫的阳具。先前的沟通符号被褫夺了其历史严肃性，述说着漫画式的新语言。

自1987年举办的国际建筑展起，柏林开始大兴土木，成为当代建筑的巨大试验场，至今仍方兴未艾。例如，波茨坦广场可被视为“非同时性的同时性”的代名词，风格迥异的建筑潮流在此并肩而立。至于柏林由此是否最终会孕育出城市化建设的未来模式，这个问题同时也是一项社会任务，其结果尚且未知。

各种范式

1945年后,许多建筑师或多或少建设性地游弋于国际建筑的各种潮流之间,就其全部作品而言,很难将其归入某个方向。正因为此,他们很典型地代表了当代建筑在方案上的开放性和变化性。菲利普·约翰逊(Philip Johnson)的成就就是一个显著例子。 315

永远年轻的父亲形象: 菲利普·约翰逊

菲利普·约翰逊(1906年7月8日生于俄亥俄州克里夫兰)无疑是20世纪最变化多端和精彩纷呈的建筑师之一。他在攻读古典语文学后,在1930至1936年间及1946至1954年间两度担任纽约现代艺术博物馆建筑组负责人。在这之间,即1940至1943年,他在哈佛大学攻读建筑,师从瓦尔特·格罗皮乌斯(Walter Gropius)和马塞尔·布劳耶(Marcel Breuer)。这两位德裔美籍的移民是包豪斯传统的卓越代表,约翰逊在1932年与亨利·罗素·希契科克(Henry-Russell Hitchcock)共同出版的著作《国际化风格——1922年以来的建筑》(*The international style. Architecture since 1922*)中突出展现了该传统的价值。他由此还定义了现代建筑运动的主线,将之归结于“国际化风格”这一概念名下。1942至1946年间,他负责位于剑桥(麻省)的建筑师事务所,自1954年起在纽约担任建筑师,1964至1967年间与理查德·福斯特(Richard Foster)合作,自1967年起与约翰·布奇(John Burgee)共事。1942年,约翰逊在剑桥(麻省)建了自宅,1947至1949年间在新迦南(New Canaan,康州)建造了他的乡间别墅“玻璃住宅”,1954至1958年间,他就职于路德维希·密斯·凡德罗的事务所,密斯当时正在设计纽约著名高楼西格拉姆大厦。虽然在形式美学上千差万别,约翰逊的早期作品很大程度上取法于密斯典雅的、配以 316

玻璃立面的混凝土钢架构,例如位于纽约切斯特码头(Port Chester)的犹太会堂(Kneses Tifereth Israel Synagogue, 1954—1956)。约翰逊将这种刻意的折中主义与越来越巨大化的表现相结合,这种表现展现于他在 60 年代设计的博物馆建筑:位于林肯(Lincoln)的内布拉斯加州大学谢尔顿艺术纪念馆(Sheldon Memorial Art Gallery, 1960—1963)和位于沃思堡的阿蒙·卡特西方艺术博物馆(Amon Carter Museum of Western Art, 1961)、位于林肯表演艺术中心的纽约州立剧院(New York State Theater)和纽约表演艺术中心(Center of the Performing Arts, 1962—1968)、比勒菲尔德美术馆(Kunsthalle Bielefeld, 1966—1968)。约翰逊在位于纽约的美国电讯公司总部大楼(AT & T Building, 现改名为索尼塔, Sony-Tower, 建成于 1984 年)中融合了浪漫主义、文艺复兴、古典主义和装饰派艺术(Art deco)的元素,先声夺人地为后现代建筑作出了贡献。这之后,历史化征引的各种元素积聚为复制,例如位于达拉斯的月形宫(The Crescent, 1982—1985)就以 17 世纪的法国宫殿为蓝本。1988 年,约翰逊在纽约现代艺术博物馆策划了以“解构主义建筑”(Dekonstruktivistische Architektur)为标题的展览。他的近期作品,例如位于新迦南的门房(Gate House, 1993—1995)、柏林先前的查理边检站(Checkpoint Charlie, 1997)旁的部分办公楼和商铺房,都在尝试这种形式语汇。它们展示出约翰逊一直独具的审美敏感度和常以反讽手法打破的奇思妙想。

317

玻璃住宅

自 1945 年起,钢和玻璃逐渐成为以显著优势最受青睐的建筑材料。两位包豪斯的旗手,即瓦尔特·格罗皮乌斯(他于 1935 年移民美国)和路德维希·密斯·凡德罗(他于 1938 年离开德国),把这两种材料带到了美国,并将之与构造的简洁和纯粹主义的理性相结合,以此着实在住房和商铺屋建筑中掀起了一股热潮,而约翰逊随即响应了这一潮流。

他于 1949 年建成的玻璃住宅具有钢框的承重直角架构和全玻璃外墙,将全透明的居住空间与周围的景观空间融为一体,只有潮湿房位于封闭的圆柱体中。就居住功能而言,当然只有在周围的田园都是闲人免进的私人领地

时,如此的通透和透明才行得通。玻璃住宅故而更多地被视为“某种建筑信仰的宣告”(尤根·提茨,Jürgen Tietz),而非真正的实用性建筑。

无论是就建筑任务、材质还是造型手法而言,约翰逊的玻璃住宅乍一看都与密斯·凡德罗的法恩斯沃思住宅如出一辙,后者是位于普莱诺(Plano)为伊迪丝·法恩斯沃思(Edith Farnsworth)医生建造的乡村别墅(设计于1946年,建于1949—1950年)。不过,玻璃住宅进一步昭彰地发展了法恩斯沃思住宅的外观,荣升为现代主义建筑的经典作品。

不可否认的是两者之间的依赖与媲美关系。尽管如此,不应因此忽略玻璃住宅所蕴含的矛盾。玻璃墙的透明所营造的不仅是室内室外融为一体的视觉效果,更重要的倒是居住者以美学距离欣赏他所置身其中的自然环境。钢架构的几何形状将自然景观转换为图画般的面对面,仿佛一幅幅镶入框中的壁画。仅此已可看出约翰逊是在批评性地反思二三十年代被现代主义建筑奉为教条的功能主义,针锋相对地树立起隐约含蓄的唯美倾向。

住宅平面图、潮湿房的砖砌圆筒实体与整座房子钢玻璃方块之间的比例、贯穿全屋的平衡布局,这一切都说明——约翰逊自己也指出——他对卡西米尔·马列维奇(Kasimir Malewitsch)的至上主义绘画十分了解。马列维奇把基本的几何形状加以组合,约翰逊将之空间化为由立体几何造型组成的大胆平衡。室内陈设也构成严格平衡的布局,正如约翰逊所证实的,其原则源于荷兰的风格派运动。

约翰逊采用由这一较新的艺术史传统发展出的造型原则,并基于纯美学的考虑来行事。所有形式——无论其历史渊源如何——在建筑体系这一关联中都具有同等效力和价值。“形式跟从形式。”(Form follows form, 菲利普·约翰逊)

因此,玻璃住宅蕴含着对现代主义放之四海皆准的造型手法的质疑,以此引发了后现代建筑的一个重要方面:很大程度上舍弃形式上的新发现,热衷于持续讨论现存的历史材料,而这些材料具有完全的相对性,俯拾皆是。^①

① 参见本书参考资料10。

二十世纪西方艺术史·下卷

美国电讯公司总部大楼

“现代艺术的启蒙进程向来将历史作为已被超越者抛在身后,渐渐君临一切,因为现代艺术日新月异,并赋予自身以合法性,在生活实践中逐渐多元化,呈现出多种多样与历史无关的方案,直至多样性本身最终成了纲领,它将历史关联作为多元可能性之一重又打捞回来。”^①

320 约翰逊晚些时期的作品都严格遵循这一醒目的循环论证,尽量避免与统一一刀两断的激进做法,力图“使建筑变得更丰富”。其代表作是位于纽约的195米高的美国电讯公司总部大楼(设计自1978年起,建成于1982年),该建筑当属后现代建筑的先驱。

原本为美国电讯公司总部设计的办公塔楼轻巧地采用“简单”高楼的传统三段式,即基座、中部和屋顶。在凯旋门般高达好几层的入口大厅部分,约翰逊征引布鲁内莱斯基^②(Brunelleschi)建于15世纪的佛罗伦萨帕齐礼拜堂(Pazzi-Kapelle)里的文艺复兴式拱廊、帕拉迪奥^③(Palladio)和帕拉迪奥主义^④(Palladianismus),仿佛劈裂开的屋顶山花如今已成为纽约天际线上独一无二的标记,难怪被比作18世纪齐彭代尔^⑤(Chippendale)五斗橱的扩大版。窄窄的柱条、拱门和窗台所凸显的轮廓展示出古典主义样式。外墙被覆一层重达13.2万吨的玫瑰色花岗岩石,立面板片具有独特的窗户格局,让人联想到芝加哥学派的摩天大楼和装饰派艺术,仿佛兴味盎然、动感十足的垂直体刺向天空。摩天大楼原本是高高的立方体,之前一直以玻璃和钢作为材质,如今却充满了大量的形式和风格征引。“方盒子现在被打扮了”,这是许多专业文章里的标引词。这座楼表明,不再依靠功能主义和透明感,而是通过形式和

① Heinrich Klotz: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - zweite Moderne. München 1994. S. 25.

② 菲利波·布鲁内莱斯基(1377—1446):意大利文艺复兴时期的重要建筑师和工程师。——译者注

③ 安德烈·帕拉迪奥(1508—1580):意大利文艺复兴时期的重要建筑师。——译者注

④ 帕拉迪奥主义:约1720至1770年间在英国兴起的一场建筑艺术运动。——译者注

⑤ 托马斯·齐彭代尔(1718—1779):18世纪英国杰出的家具设计师和制作者,被誉为欧洲家具之父。——译者注

风格手法,借助比比皆是的历史化题材,可以服膺于再现这一宗旨。查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)在纲领性文章《后现代建筑的语言》(*The Language of Post-Modern Architecture*)中将这幢楼称作“后现代的首座重要的宏伟建筑”。

约翰逊的作品风格跨度极大,虽不完全,却基本与战后直至当代建筑的“主流”若合符节。第二种建筑范式同样如此,即“白色派”(The Whites)与“灰色派”(The Greys)之间的冲突。 321

“白色派”与“灰色派”

“白 色 派”

在美国,古典主义的遗产——尤其是19世纪初,曾任美国总统的建筑师托马斯·杰斐逊(Thomas Jefferson)在美国本土的建筑艺术中奠定了这一遗产的基础——仍活跃于20世纪的某些潮流之中。它还与现代主义的前卫倾向弥合得天衣无缝,而现代主义建筑经由奥地利建筑师理查德·纽特拉(Richard Neutra,他于1923年移居美国)和鲁道夫·辛德勒[Rudolph Schindler,他自1917年起就职于弗兰克·劳埃德·莱特(Frank Lloyd Wright)的建筑师事务所]“进口”到了美国,在30年代通过从纳粹德国移民美国的瓦尔特·格罗皮乌斯、马塞尔·布罗耶和路德维希·密斯·凡德罗迈向了高峰。菲利普·约翰逊很早已接触到这种现代主义建筑,在对它的介绍和传承过程中,这位充满人格魅力的建筑师起到了重要的推波助澜作用。几十年后,在此背景下出现了新古典主义让人惊异的尝试。

1969年,纽约现代艺术博物馆举办的一次展览介绍了五位当时尚名不见经传的建筑师和建筑理论家。他们的名字很快就名闻遐迩:彼得·艾森曼(Peter Eisenmann)、迈克尔·格雷夫斯(Michael Graves)、查尔斯·格瓦斯米(Charles Gwathmey)、约翰·海杜克和理查德·迈耶(Richard Meier)。按照

322 展览出版物的标题,他们被简称为“纽约五人组”(The New York Fives)。媒体则因其房屋雪白闪亮的立面而冠之以“白色派”称呼。他们的首批建筑立足于数学的思考游戏,显然取法于现代建筑的经典大师,尤其是勒·柯布西耶建于20年代的别墅,还有意大利建筑师朱塞佩·特拉尼(Giuseppe Terragni)的建筑,却并没有完全像其大多十分激进的理论那样偏离可居住性标准。

尽管如此,他们所关注的始终是建筑“本身”、所谓亘古不变的形式法则,这些法则使建筑艺术成为由平面、体量和几何形状组成的抽象游戏,它充满理性的冷峻并具有独立价值。智性规则、数学秩序的非物质化状态是其复杂的旋转和投影形式的基础。

尤其是艾森曼通过纽约的“建筑和城市研究所”(Institute for Architecture and Urban Studies)与国际上志同道合的建筑派别保持着紧密联系,例如阿尔多·罗西这位意大利理性主义建筑的领军人物于1976年在美国举办过大型个展。绝大多数“白色派”成员后来渐渐转向别的方向,诸如后现代主义和解构主义,他们中的成就最突出者理查德·迈耶则始终比较忠实于原初目标。

理查德·迈耶与新和谐市展示及旅游资料馆

理查德·迈耶(1934年10月12日生于新泽西州纽华克)无疑是20世纪最杰出的建筑师之一。他凭借为数众多的博物馆建筑决定性地影响了这种重要建筑类型在当代的发展。

323 1957年从康奈尔大学毕业后,理查德·迈耶就职于布罗耶建筑事务所。他在欧洲还结识了勒·柯布西耶。1963年,他在纽约自行开业。国际化风格中对他来说堪称典范的形式语汇表现于几近全白的建筑物,这些建筑物彰显出臻于极致的精准美学,形体棱角分明、光净平展。这不仅展现于他在初期主要设计的独家住宅(位于康州达里恩的史密斯住宅,1965—1967;位于纽约东汉普顿的萨兹曼住宅,1967—1969;位于纽约旧韦斯特伯里的温斯坦住宅,1969—1971;位于春之港的道格拉斯住宅,1971—1973),而且充分表现于工业

建筑和写字楼、文化中心和博物馆[印第安纳州新和谐市展示与旅游资料馆, 1975—1979; 法兰克福工艺美术馆, 1979—1985; 亚特兰大高级美术馆, 1980—1983; 辛辛那提市布里奇波特城市中心, 1984—1988——该建筑物过白的体块里添加了红棕色调的花岗岩石; 位于洛杉矶的盖蒂中心, 1984—1997(由六幢主楼组成的建筑群的立面采用玫瑰色闪亮的意大利石灰华); 德国乌尔姆城市文化中心, 1986—1993; 位于巴黎的法国电视台总部, 1989—1992; 巴塞罗那当代艺术博物馆, 1990—1995; 海牙市政厅, 1990—1995; 位于洛杉矶的广播电视博物馆, 1996]。在1969年举办于纽约现代艺术博物馆的集体展之后, 他理所当然地被视为“纽约五人组”的最重要代表。自1983年起, 迈耶——他还作为设计师崭露头角——担任美国科学院(American Academy)和艺术与语言学院(Institute of Arts and Letters)的教授。

迈耶的建筑设计以入口与循环、结构与外壳这些基本范畴为衡量尺度, 总是顾及周围环境以及轴线和纵深感, 这尤其富于教益地体现于美国北部小城新和谐市的展示及旅游资料馆, 这一建筑方案只是部分得以付诸实施, 该城自19世纪以来因虔信主义和罗伯特·欧文^①(Robert Owen)的社会乌托邦而闻名于世。与旁边沃巴什河的走向和城市规划的格状布局明确呼应, 墙面以5度和45度角切断建筑立方体。纵深视线和外视景观、带有纤细栏杆的楼梯坡道网都属于该建筑物的基本话语。在西面入口方向, 一大块墙体元素增添了有机体弧线的轻盈魅力。覆盖建筑钢骨架的立面混凝土板被覆一层白釉, 看上去仿佛一艘远洋巨轮。这种联想可能性却随即会有所收敛, 因为建筑物的基本结构晶莹透明, 而且平面图与立面图往众多方向开敞, 从而具有动感。

人们看见迈耶卓越的新和谐市展示及旅游资料馆时, 仿佛目睹勒·柯布西耶曾梦想的“白色世界”的完美实现, 这一世界梦寐以求的是建筑的绝对“纯净”、物质美学的“处女状”, 与此同时, 通过向环境“开放”以及注重细节的“可供观者行走其间”, 这一诗意的建筑方案与建筑物所应满足的实用需求极

^① 罗伯特·欧文(1771—1858): 他于1824年在美国印第安纳州买下1.214公顷的土地, 建立了“新和谐公社”, 进行共产主义劳动公社的试验, 试验以失败告终。——译者注

二十世纪西方艺术史·下卷

其紧密地联系在一起。

“灰色派”

325 光净洁白的表面、多姿多彩的体块、平屋顶和大胆横陈的坡道，这一切所形成的完美无瑕几乎带有形而上学的色彩，这是“白色派”所实践的，而“灰色派”所进行的则是颠覆性的斗争。

“灰色派”的根源可追溯到1954年，当时，一位来自费城的年轻建筑师罗伯特·文丘里(Robert Venturi)作为奖学金获得者来到罗马和意大利。他在出版于1966年的著作《建筑的复杂性与矛盾性》(*Complexity and Contradiction in Architecture*)中描述了当地对他影响至深的“非古典主义”——矫饰主义(Manierismus)和巴洛克——印象，在书中试图对此作一阐述和介绍。

和“白色派”一样，“灰色派”最先也是在为观念较新的房主设计的独家住宅中展现出影响极为深远的相关倾向：颇具象征意味的“说话的建筑”(architecture parlante)，即借助造型或造型元素能说会道并被观者作为文字来“阅读”的建筑艺术，这一艺术与对立派“永恒”的古典性质相反，有意使用历史性的形式元素，将之融合为拼贴，并常常产生陌生化和讽刺性效果。层层穿插、奇形怪状的屋顶、各种式样的格子窗、五颜六色，所有可能的相互排斥的风格元素都长驱直入到建筑艺术的保留节目里。“密斯·凡德罗的格言‘少即是多’(less is more)被回敬以[……]‘多并非少’(more is not less)，甚或充满嘲讽的‘少即是乏味’；被打破的对称、尺度的跳跃、陌生化、征引及别的眩目效果骤然形成感性与智性游戏的规则，以看似日常生活化或矫饰主义的风格来回应理性主义建筑所推崇的务实。”^①

性格各异的建筑师们因为一致反对理性主义、功能主义、智性冷峻而聚首一处：除了文丘里，还有罗伯特·斯特恩(Robert Stern)——他很早就努力为这一运动奠定理论基础、查尔斯·摩尔(Charles Moore)——其作品游移于

^① Vittorio Magnago Lampugnani: *Architektur als Kultur. Die Ideen und die Formen. Aufsätze 1970-1985*. Köln 1986. S. 191.

含蓄的阳春白雪与通俗的下里巴人之间。在上述建筑师的作品中,与同时兴起的早期波普艺术之间的反思性横向关联比比皆是,这种关联在“塞特”(SITE)团体(即环境中的雕塑,Sculpture in the Environment)的“噱头”中更是愈演愈烈。

与“白色派”不同,“灰色派”建筑强调内涵丰富、层次多样、通俗易懂和情感丰沛。它充满了源于历史与当前的具体可感的象征,意在引发精心策划的联想。它还力图展现高超的拼贴技术和个性化的建筑“手笔”。

1973年,“白色派”与“灰色派”之间的对抗日益激烈,尽管两派在强调建筑形态这一兴趣层面上存在着零星共同点,但这些共同点并非纯粹功能主义的“为达到目的而建立的联系”。绝非偶然的是,迈克尔·格雷夫斯在“纽约五人组”展览上初露峥嵘后渐渐远离其纯粹主义做法,最终落入“灰色派”阵营。

自70年代起,“灰色派”在美国所展现的新型“历史主义”旋即在欧洲有了对应现象:在1980年威尼斯双年展的框架下举办了“第一届国际建筑展”,其主题是“过去中的现在”(La presenza del passato)。意大利建筑师保罗·波多盖希(Paolo Portoghesi)效仿巴洛克风格,来自卢森堡的罗布和里奥·克里尔兄弟的设计项目则征引18和19世纪的建筑语汇,德国建筑师瓦尔德·马蒂亚斯·昂格尔斯的设计方案回溯到了古罗马晚期,约瑟夫·保罗·克莱休斯(Josef Paul Kleihues)深受19世纪柏林古典主义的启发,评论家们面对如此的五花八门,不禁惊呼“建筑史的马戏场”“月亮公园”^①或“名利场”。

上文提到的绝大多数艺术家和许多“灰色派”成员因其晚些时期的作品而被划入后现代,这是自70年代起出现的趋势,作为概括性定义掩盖了众多差异,曲解了许多想象;别的建筑师则被归于理性建筑门下。在此可确定的一点是,正如菲利普·约翰逊差不多探究了自1945年起建筑发展的所有面向,“白色派”与“灰色派”所形成的两极也标志着这几十年里至关重要的对立可能性:一方面是“白色”立面和基本立体几何学所代表的“永恒”、跨地区、所

327

^① 月亮公园(Luna-park):以月球旅行为主题的游乐园,在全球各地均有开设,在德语中相当于“游乐园”。——译者注

谓超验的设计中呈现的务实而唯美的冷峻(这类设计自视为二三十年代国际化风格的延续);另一方面是“说话的建筑”、戏谑式的“历史主义”,重新注重地区特色、拼贴、征引和“噱头”,以便达成建筑的情感“传递”。在这难以概览的林林总总中,当然还有别的潮流,当然也存在着过渡与混杂“风格”。下文将按时间顺序一一介绍其最重要的特征。

断裂与延续

毋庸置疑,1945 年后的世界不再是 1939 年的状况。尽管断裂得如此绝对,然而不可忘记的是某些传统的脉络,这些脉络从两战之间的时期一直延续到二战结束后的起步阶段。

最泾渭分明的断裂带莫过于世界日益分崩离析为两个“世界”,一个是西方世界,它自称自由世界,自定义为民主和资本主义;另一个是东部阵营,它以共产主义意识形态与西方世界相抗衡。共产主义掌权者将大众喜闻乐见的价值——诸如一目了然、浅显易懂的表达方式——奉为纲领,这对艺术与建筑而言不啻为一场灾难。因此,直至 1953 年斯大林去世,在东部阵营国家里居主导地位的一直是生日蛋糕式的层层叠叠风格(Zuckerbäckerstil)——这种建筑风格的外貌正如它的称呼一样难堪。这之后,个别地方终于开始尝试发展出一种更有抱负的建筑,以展现社会主义的新社会秩序:该尝试以功能主义这一建筑方式为目标,自 80 年代起由于东部阵营当时日益严重的经济问题而重新让位于逐渐蔓延开来的粗笨、简易的板楼建筑方式。尽管如此,自 90 年代起,即东部阵营开放后,前共产主义国家的建筑方才进入西方世界的视野,个别设计完全展示出充满艺术创新的倾向。原东德建筑师中值得一提的是赫尔曼·亨瑟尔曼(Hermann Henselmann),他克服重重困难,虽被迫去适应普鲁士的“古典主义”,却在国际功能主义建筑中屡屡崭露头角,还有理查德·保立克(Richard Paulick),他借助工业的建筑方法来推动城市规划;来自瑞士的汉斯·施密特(Hans Schmidt),他于 1955 年移居东德,关心民众疾苦,捍卫与之相符的住房建造与城市规划,深入探讨标准化和批量生产的可能性。

不过,战后建筑的划时代发展无疑发生在西方世界,初期尤以美国为最。

国际化风格与有机建筑

尽管时代划分与此相关,1945年并非真正的零点时分。正如上文所述,尤其是在美国,移民而来的建筑师(诸如瓦尔特·格罗皮乌斯、马塞尔·布劳耶或密斯·凡德罗)延续了二三十年代发展出的现代主义建筑的国际化风格,并通过在大学任教将之传承给年轻一代。“建构赢得新的轻盈”,海因里希·科洛茨这样描述这一传统路线,它后来汇入“白色派”中:“玻璃平面之透明,铺展开来的白色立面之简洁,使之显得轻若无骨,这都是新的形式特质,以此赢得了更高的意义和民主建筑、前卫建筑的象征意味。”这种席卷全球的“古典”风格的延续也体现在西班牙建筑师何塞普·路易·塞特(Josep Lluís Sert)的作品中,他曾就职于勒·柯布西耶的建筑事务所,于1937年为巴黎世博会设计了西班牙展馆(其中挂有毕加索的油画《格尔尼卡》),两年后移民美国,于1953年成为哈佛大学瓦尔特·格罗皮乌斯所任教职的继任者。他最重要的建筑包括位于法国圣保罗旺斯(St. Paul-de-Vence)的玛格基金会美术馆(Fondation Maeght,1959—1964)、哈佛大学学生宿舍(1963—1965)和位于巴塞罗那的胡安·米罗基金会美术馆(Fundación Joan Miró,1972—1975)。

瓦尔特·格罗皮乌斯、路德维希·密斯·凡德罗、 勒·柯布西耶、弗兰克·劳埃德·莱特

在1945年之后的几年里,由钢筋混凝土、玻璃立面和极力避免任何“地域主义”的形式装备组成的建筑方式深刻影响了从南美洲到东南亚的建筑样式,这也常常导致刻板的千篇一律。这种“全球风格”为了保持“古典”的、已深入人心的现代性而规避前卫试验,它的可替换性在瓦尔特·格罗皮乌斯建成于1950年的哈佛大学研究生宿舍(Graduate Center)中可见一斑。立方形建筑体量的布局——立于圆柱支撑之上的部分体量、均衡对称的窗棂以及其他细节充分展现出德绍包豪斯的传统,先前的意气风发总体上却已让位于依

样画瓢、毫无特色,这种无特色却自我标榜为价值的中立性。

从关联上可与之相比,质量上却高超得不可与之相提并论的是另一位建筑师的晚期创作,这位建筑师就是密斯·凡德罗。其影响之重大再怎么高估也不为过:密斯将纯粹只采用工业材料及由此而生的几何形状的绝对性奉为主臬。通过他的作品,钢骨架、玻璃立面和玻璃墙成了现代性、理性和绝对的深思熟虑的象征。 331

密斯在设计中集中于两种基本类型。一种是亭台,其内部作为无支撑的空间介于薄薄的玻璃幕墙之间,最著名的例子要算是位于伊利诺伊州狐狸河(Fox River)的法恩斯沃思住房,建于1946至1951年。另一种是具有钢骨架的高楼,各楼层的外观完全一致,精心设计的立面由建构性元素组成,这些元素将看似一通到底的玻璃幕墙作细致分割。他于1954至1958年与菲利普·约翰逊共同设计的纽约西格拉姆大厦就是最典型的例子。悬挂在外的立面需要高雅的色彩效果,并配以颜色较深的伸缩缝,这用钢或塑钢都不行,只有用铜才行得通。结果是产生了世界上用以覆盖钢骨架的最昂贵却也是最典雅的外墙。

密斯的作品无不显现出完美主义与建筑构造所具有的缜密逻辑,这也导致了如下情形:他于1965至1968年在柏林建成的新国家美术馆与19世纪早期的古典主义[也就是继承了申克尔(Schinkel)的衣钵]遥相呼应,他不允许之后加建作为储藏空间的地下室,因为他认为这会破坏博物馆完美立方体的形式,而这个由钢支架组成的玻璃立方体,其底层连加建可挂画的墙壁都不行,这同样是形式使然。

从国际化风格延续到战后建筑的另一条路线最推崇的是勒·柯布西耶的晚期作品及以下主张,即建筑并非外壳,而是犹如建造出的雕塑,应当是具有独立价值的展品。朗香教堂(1950—1955)就是显著的例子。他设计的马赛公寓至少也部分地当属此类。这幢建于1947至1952年的建筑集合体探讨的是一座孤零零的庞然巨楼里的集合式居住。这座自成一体、单独伫立的大楼里共有370套公寓,它们在不断呈直角转弯的格状布局中相互穿插,这从立面的分割上也可看出。并非偶然的是,这座“超级”楼(共18层、55米高、 332

125 米长、18 米宽；公寓和基础设施可容纳 1 600 人居住）的建筑及其表现性的屋顶景观让人联想到一艘远洋巨轮——这也常被强调，当然是一艘被混凝土柱举到空中的巨轮，柯布西耶之前曾深入研究豪华游艇的功能及美学。

美国建筑师弗兰克·劳埃德·莱特在 1943 年设计纽约古根海姆艺术博物馆（Salomon R. Guggenheim-Museum, 1956—1959）之前也已对“经典现代主义”意义上的美国和欧洲建筑产生了长达半世纪的深远影响。该建筑仿佛倒置的圆锥体，顶端插入地面，这座现代绘画博物馆无窗的主体部分向上挺立，犹如一尊抽象雕塑。参观者乘电梯抵达盖有玻璃顶的中庭最高点，接着沿着宽阔的螺旋形道路往下行走，螺旋形的外墙也通过下行坡道将这一建筑的圆锥主体一圈圈围起来。新颖独特的建筑体量与其内容，即展品，分庭抗礼——这也正是它常被诟病之处，作为“说话的建筑”，它将观者在画作前的步步下行作为其结构格局的基础，从而自诩为实物般的艺术形式。

自 40 年代起，莱特已研究了有机建筑的原则，这种建筑试图使建筑物与其周围景观处于有机的和谐状态。自然的建筑材料和目的关联性是规划考虑的核心，莱特在 1944 年为赫伯特·雅各布斯（Herbert Jacobs）设计的位于威斯康星州密德尔顿（Middleton）的住宅就是明证。别的“古典主义者”走的也是这条路。

阿尔瓦·阿尔托、胡戈·哈林

芬兰建筑师阿尔瓦·阿尔托（Alvar Aalto）的建筑特色是自由飘荡的曲线、无窗的砖墙和具有动感韵律的玻璃立面，尽管他的建筑从构思上也颇具功能主义色彩，但他通过自由的形式游戏将建筑极其细腻地融入到其所处的自然环境中。如此的做法在他二战前的作品中已显端倪，从他的晚期作品中同样可以看出，例如位于芬兰珊纳特赛罗（Säynätsalo）的城镇中心（建成于 1952 年），这座建筑呈阶梯状布局，青草丛生的台阶与中庭较高的地平展示出阿尔托的建筑与景观的联系。赫尔辛基文化宫（1955—1958）由大礼堂和办公楼组成，由方块小砖石砌成的外墙呈凹凸有致的波浪形，与礼堂内排排坐席的曲曲弯弯相符。阿尔托建筑中起伏的表面与立面意在让人联想到芬兰湖泊的轮廓线。位于赫尔辛基的芬兰音乐和会议厅（Finlandia, 1962—1971）

外墙一律采用纯白色,这虽然明显受到国际化风格的启发,却也绝对归属于建筑所处环境的自然条件。

在德国,例如胡戈·哈林(Hugo Häring)从理论与实践上均代表二三十年代的“新建筑”,主张建筑有机地融入它所处的自然语境中。战后,他作为建筑理论家仍继续为这一在他看来建筑艺术所必不可缺的立场摇旗呐喊。 334

在功能性典雅与居住集装箱之间：五六十年代

自1945年起至60年代(常常还远远超出于此),经典现代主义——即国际化风格这一菲利普·约翰逊给出的名称——的延续陷入“钢与玻璃建筑狂热症”,这在正面例子中颇为前卫,在负面现象中则成了机械照搬。

“住宅案例研究计划”：查尔斯·伊姆斯和理查德·纽特拉

战后伊始,美国大兴土木的中心之一是洛杉矶及加利福尼亚的乡村地区,《艺术与建筑》(*Art & Architecture*)杂志主编约翰·依坦斯(John Entenza)所倡议的“住宅案例研究计划”^①率风气之先。1945年,依坦斯受委托设计首批八所住宅的建筑方案,三年之后,其中六所独家住宅已完工,全都质量高超,并且其创意之丰富令人惊叹。

该计划的第一个钢骨架构(取代了开始时由于战争限制而唯一可供使用的木材)展现于第8号案例研究住宅,这是建筑师和设计师查尔斯·伊姆斯(Charles Eames)建于1945—1949年的加州太平洋岩壁(Pacific Palisades)自宅。这座两层住宅从材料美学上看毫不掩饰,或者说很外露,同时十分典雅地采用工业建筑的元素和“与之相配”的室内装潢,并配有出自设计师之手的家具。 335

参与此计划的建筑师中有一位出类拔萃,这就是理查德·纽特拉,他除此之外还获得了大量设计别墅的任务,在此仅举几例:位于加州棕榈泉(Palm

① 该计划的英文为 Case Study House Program。

Springs, 1946—1947)的考夫曼住宅(Kaufmann House)、洛杉矶的阿维尔住宅(House Arwell, 1950)和鹰岩会所(Eagle Rock Klubhaus, 1950—1954)。这些别墅大多围绕着长方形游泳池来布局,全都采用平顶的立体几何体量,并配以大面积的玻璃和镜墙、显眼的太阳反射器、隐蔽的门,并且喜欢使用移动墙。

这些住宅完全可被视为与下述两座住宅的风格相类似的现象,而且是高水准的对应,一座是密斯·凡德罗建于1946至1951年的著名的法恩斯沃斯住宅,另一座是菲利普·约翰逊建于1949年的玻璃住宅。

工业思维方式的机遇与困境

“钢与玻璃建筑狂热症”——混凝土玻璃情结旋即与之为之伍——所产生的建筑不仅具有几何形状的优雅诗意和由基本体量(立方体、棱形和巨大的格状平面)组成的建构美学网,在经济条件的限制之下,它还常常演变为标准化的居住集装箱,这种乏味而粗笨的集装箱逐渐遍布全世界。海因里希·科洛茨对这一负面现象的扞伐发人深省:“二战之后的现代建筑史是其席卷全球的历史,到后来还成了建筑经济集约化的历史。希特勒和斯大林没能毁灭现代主义建筑,导致其贬值的是对形式的潜在可能性进行‘一成不变的使用’,这些可能性为了谋求更大利润而让位于面目单一的造型,‘阳光下的纯粹形式’沦为堆叠起来的生存盒子和匣子。成行成排拔地而起的高楼成了由千篇一律、如法炮制的单元组成的城市。”^①在此意义上,香港在60年代推行的城市扩建使之变成了140万市民噩梦般的“家园”。

与此同时,美国的大型建筑师事务所也发展出不折不扣的工业思维方式。“玻璃幕墙”(curtain walls)随即成为摩天大楼之必需,但能达到——上文提到的密斯·凡德罗和菲利普·约翰逊共同设计的西格拉姆大厦所代表的——完美艺术性的建筑却寥寥无几。

勒·柯布西耶曾说:“我们规划的是一种世界建筑。”作为建筑师委员会

^① Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - zweite Moderne*. München 1994. S. 111.

成员,他提出了为位于纽约的联合国总部建筑群设计的主体方案:低矮的理事会会场和较高的大会堂,这两座建筑看上去很不起眼,占尽风光的倒是秘书处巨型高楼的玻璃幕墙,评论者认为这无疑说明,政治与统治早已让位给官僚主义。这一方案直至1950年由美国最大的建筑师事务所之一,即瓦勒斯·哈里森与马克斯·阿布拉莫维奇事务所(Wallace Harrison & Max Abramovitz)付诸实施,他们进一步突出大楼的整齐划一,在其前后立面前各置入一道贯穿整个39层的清一色玻璃幕墙,幕墙之间是白色大理石砌成的无窗窄面,幕墙由2730个窗户模块组成,所有模块完全相同,每个模块的高度与层高保持一致。如此标准化了的“幕墙”和如出一辙的格状建构——幕墙被挂进格状建构里——在五六十年代风靡全球,迅速成为“当代”建筑的代名词,对于写字间和商铺楼而言尤其如此。

尽管如此,相关倾向并不总是往高走,同样可见证于水平建筑。一个很好的例子就是埃罗·沙里宁(Eero Saarinen)设计的位于密歇根州沃伦(Warren)的通用汽车技术中心(General Motors Technical Center, 1949—1956)。这个建筑群具有层次细腻的色彩,由预制好的建筑部分组成,在材料使用上颇为创新(金属板上釉、用氯丁橡胶加密)并“饰”以玻璃幕墙。水平堆积起来的各层(最多三层高)通过钢骨架的垂直细条显得富于韵律,无窗的窄面被覆一层彩色玻化砖,这一切所造成的整体印象与大礼堂显眼的钢穹顶形成反差。此外吸引眼球的还有大型喷泉和中央人工湖上银光闪闪的水塔。

这种建筑方式在美国虽有无数的拙劣的例子,却也有许多出色的佐证,它并非美国特色,而是全球化现象。例如在杜塞尔多夫,保罗·施奈德-艾斯勒本(Paul Schneider-Esleben)和艾贡·施奈德(Egon Schneider)早在1951年就将德国战后第一座停车楼哈尼尔停车场(Haniel-Garage)设计为透明的玻璃建筑。坐落在外的入口和出口这两条坡道通过横伸出来的钢筋混凝土承重体悬挂下来。深受密斯·凡德罗影响的赫尔穆特·亨特里希(Helmut Hentrich)的代表性建筑同样位于杜塞尔多夫,例如梯森基金会办公大楼(Thyssen-Haus),又名三片大厦(Dreischeibenhaus, 1957—1960);他设计的位于汉堡的芬兰文化中心(Finnlandhaus, 1966)是欧洲第一座具有悬吊建构的

二十
世纪
西方
艺术
史·
下卷

338 高楼。若要再举一个欧洲建筑的例子,那就是丹麦建筑师阿尔内·雅各布森(Arne Jacobsen)设计的位于哥本哈根附近的小城洛德维尔(Rødovre)的市政厅(1954—1956),他以此成功地创造了十分精准却又极其冷峻的样式,作为钢玻璃建构的变异。

这类建筑渐渐成为主要题材,这一题材以各种或精彩或乏味的变化样态直至今天仍是20世纪建筑艺术的特色。

在此意义上,德国建筑师艾贡·埃尔曼(Egon Eiermann)于1964年宣称自己是“钢之爱好者”,甚至将钢建筑尊为“建筑的贵族原则”。埃尔曼与塞普·鲁夫(Sep Ruf)一起于1954至1958年设计了布鲁塞尔世博会上的西德展馆后,鲁夫于1963至1965年设计了位于波恩的总理宅邸(Kanzlerbungalow),埃尔曼设计了位于法兰克福的耐克尔曼邮件邮购公司(Versandhaus der Josef Neckermann KG,1958—1961),其中当然也大量使用钢混凝土、位于波恩的议员高楼(Abgeordneten-Hochhaus,1965—1969)以及位于法兰克福的奥利维蒂驻德办公大楼(Olivetti-Hauptverwaltung in Deutschland,1968—1972),在这些设计中,他达到了自己提出的高要求,即风格简洁而又高贵,技术精准。

另一个值得注意的较新例子是美国的凯文·洛奇与约翰·丁克路合作的建筑师事务所(Kevin Roche & John Dinkeloo and Associates),他们设计了纽约福特基金会大楼(Ford Foundation,1963—1968),两座12层的写字楼双翼围绕全玻璃顶的中庭而立;走廊在高处将敦实的柱子框起来,关闭了建筑朝街的框架。这座楼堪称之后无数玻璃顶的圆圈形大楼的原型。同样由洛奇-丁克路设计的纽黑文退伍军人纪念体育馆(New Haven Veterans Memorial Colosseum and Knights of Columbus-Hauptverwaltung,1965—1969)以砖石被覆的混凝土管道作为边角圆柱体,将之与钢制的褐色屋顶支撑相结合。位于印第安纳州印第安纳波利斯(Indianapolis)的美国“学院”人寿保险公司总部塔楼(Hauptverwaltung der College Life Insurance Company of America,1967)的外观独树一帜,深蓝色的玻璃立面斜倚着巨大的混凝土直角建筑体。在之后的作品中,例如位于芝加哥的李奥贝纳总部高楼(Leo

339

Burnett Company Headquarters-Hochhaus, 1989), 洛奇-丁克路试图将之前的原则延续到后现代。

话又说回 60 年代;在这一时期,除了钢或混凝土玻璃建构的精彩作品,刻板和千篇一律日益大行其道。“全世界现代都市的面目都被打上了玻璃盒子的烙印,这既完美又经济。然而,随着系列化生产,不仅原创性,对细节的热衷也消失殆尽……”^①包豪斯、风格派、建构主义以及整个国际化风格中所尊崇的直角如今与“民主”和功能主义的透明(玻璃)理想相结合,重新跃升为大悦天下的唯一法宝。

功能主义则迅速萎缩为庸俗功能主义,现代主义僵化为教条的基础几何学,进步似乎等同于大抵无装饰修饰的理性主义,任何非纯粹的、“不务实”的建筑象征仿佛都是在违背现代主义建筑的纲领。主张尽可能地将所有功能领域统一于封闭的单个建筑体量里,突出其技术表层,任何对周围环境的适应均被斥为小市民气。

从这种立场中恰恰滋生出与“集装箱”针锋相对者,由于它与对手有众多相同之处,因此也就攻击得越发不留情面。粗野主义应运而生。

粗野主义：从勒·柯布西耶到路易斯·I. 康

340

“钢与玻璃建筑狂热症”往往使建筑师成为“包装设计师”(文森特·斯卡利, Vincent Scully)。这种狂热症在负面例子中只在乎熠熠生辉的建筑立面和时髦的“集装箱”样式,这种建筑风格如火如荼地蔓延于其所在的城市及郊区,与此同时,唱对台戏的运动却也十分迅速地蓬勃发展起来,重新关注“诚实”地对待材料美学,并且不愿再将建筑物的功能领域隐匿于可任意置换的立面之后。

为此可以再次回溯到勒·柯布西耶的晚期创作,他从原本务实和功能性的元素中发展出雕塑状的建筑实体,并将之融合为极具表现力的组合。他的最后一座重要建筑,即 1963 年建成的哈佛大学卡朋特视觉艺术中心

① Peter Gössel/Gabriele Leuthäuser: *Architektur des 20. Jahrhunderts*. Köln 1990. S. 293.

(Carpenter Center for the Visual Arts),完全依赖于素混凝土不受囿限的可塑性。他在此采用未经打磨的混凝土(beton brut),即粗糙而且表皮粗粝的混凝土,由于这种混凝土在别的建筑师作品中也日益取代了木材、钢和玻璃,产生了“粗野主义”这一术语,这成了对六七十年代繁荣昌盛的总方向的称呼。总体而言,建筑师们希望以此展现体量的沉重、表壳的雕塑造型和材料的坚固。

只有很少的粗野主义建筑能将其所宣扬的伦理诉求——诚实和符合逻辑——付诸实施。由此出现的缺乏细节的混凝土大山、遮天蔽日的单调混凝土景观日益与周围环境相割裂,在城市化架构中将粗暴与粗野主义混为一谈。

粗野主义的几位核心人物大多从积极角度充分利用其可能性,并在造型上灵活多变,例如瓦尔德·马蒂亚斯·昂格尔斯的早期作品,还有美国建筑师保罗·鲁道夫(Paul Rudolph)的部分作品也是如此,他在为耶鲁大学设计的艺术与建筑系大楼(Art and Architecture Building, 1958—1962)中展现出粗野主义的信条,即把建筑简化为纯粹的、表现性的抽象,采用相应的“与生俱来”的形式,杜绝所有装饰与象征或历史关联。尤其值得一提的是英国建筑师艾莉森和彼得·史密森夫妇(Alison und Peter Smithson),他们的代表作是位于伦敦的经济学家大楼(Economist Building, 1962—1964)。还必须提到的是爱沙尼亚建筑师路易斯·I. 康(Louis I. Kahn),他后来移民美国,当然是在二战后才在国际上崭露头角。他几乎只用混凝土,偶尔采用砖石贴面。在他看来,钢不能构成真正的墙体和支撑。他影响最大的作品之一是位于费城宾夕法尼亚大学的理查兹医学研究大楼(1957—1964),在这座楼中,他从粗野主义角度将建筑的各种功能直接呈现出来,之所以对比鲜明地展现这些功能的内涵,是为了达到戏剧性的效果。康有许多创新之举,包括使用预制混凝土,其大小取决于作为“人臂延长”的建筑起重机的活动范围,还有将精心安排的采光视为空间结构的重要组成部分。墙面的多层次以及透明与闭合元素的交替也最鲜明地主导了他的最后一个代表作,即位于柬埔寨达卡的议会大楼,它于1962年开工,1983年才建成,而此时他早已作古。

日本建筑师丹下健三只是在一定程度上可算作粗野主义,也就是他把建

筑大块——它们由以雕塑方式发展出的单个元素组成——拼在一起,使之成为强劲有力的模矩系统。在位于甲府(Kofu)的山梨文化会馆(Yamanashi Presse-und Rundfunkzentrum, 1964—1966)中,他将该原则强化为稍显粗暴的做法:尤其是在会馆内悬吊 16 根直径均为五米的混凝土管道,作为办公区的桁架,并将所有供给和服务设备安置于其中。

混凝土的表现性

埃罗·沙里宁、皮埃尔·路易吉·纳尔维、
汉斯·夏隆、约恩·伍重

断裂与延续

屡见不鲜的是,粗野主义建筑物千篇一律的局面导致,取代“玻璃盒子”的无非是混凝土集装箱,巨型建筑立方体的激昂和对典雅的弃绝被宣称为诚实的建筑纲领。粗野主义从一开始就孕育出唱反调者,后者证明,可以以截然不同的方式来使用混凝土。由于这一方向几乎也只使用庞然巨形的钢筋混凝土,乍一看甚至颇像粗野主义的衍生现象。其实它与粗野主义的区别在于,它可谓新表现主义,并且在关键结构中以曲线取代直角。

这最明显地展现于动感十足的呈上扬或外张弧线的混凝土屋顶,其外壳状形式千奇百怪。早在 30 年代就出现了这种技术,不过当时几乎只用于拱形外壳。自 50 年代起,通过运用更复杂的形式——例如双重弯曲的鞍形——得以改进静力学。与此同时,这种建构赢得了极具表现性的“未来主义”色彩,以“说话的建筑”这种方式,形象地表达了这一时期笃信进步的乐观倾向。

343

1949 至 1956 年间,埃罗·沙里宁在设计位于瓦仁的通用汽车技术中心时,将其试验室的大礼堂盖上薄薄的银色球体屋顶。此后,他多次尝试采用弧线形屋顶建构,为此可考虑的建材只有用途多样的钢筋混凝土。值得一提的是耶鲁大学的戴维·S. 英格尔斯曲棍球场(1953—1959):屋顶以弧形覆

盖整个馆体长度,起伏至两侧直径相同的混凝土框架;弧形的终端向上翘起。另一个类似建构尤其别出心裁,即约翰·F. 肯尼迪机场[John F. Kennedy Airport, 原名为爱德威尔德机场(Idlewild Airport)]的环球航空公司航站楼(1956—1962)。其屋顶造型基本由四个被大胆切割的酒桶形状组成,让人联想到鸟儿张开的羽翼,这种轻盈的造型充满动感地延续到同样弯曲的四根Y形桁架上。内凹与外凸相交替,所有的曲线弧形都美轮美奂,大面积的玻璃区域使得室内总是光线充足。“我们希望的是,乘客在步行穿过这座楼时,随处都能体验到经过精心构思的环境,每部分都源于另一部分,所有部分均属于同一个形式世界。”(埃罗·沙里宁)在这位芬裔美籍建筑师的设计中,位于华盛顿的杜勒斯国际机场也具有整个被悬挂起来的巨大屋顶,屋顶由32根斜桁架支撑;混凝土板被悬吊穿插于钢承重之间,钢筋混凝土的屋顶层覆盖于钢承重之上。

皮埃尔·路易吉·纳尔维(Pier Luigi Nervi)在与阿尼巴勒·维特罗奇(Annibale Vitellozzi)共同于1956至1957年为1960年奥运会设计罗马奥林匹克体育场时,采用十分相似的建造原则。直径为60米的混凝土穹顶坐落在36根Y形斜桁架上,这些桁架继而将重量传递到地面的钢筋混凝土圆环上。

这类钢混凝土建构尤其是在复杂化为马鞍形时,若要站得住脚,就得极其依赖于材料和构造。一个鲜明例子是:位于柏林的会议中心(Kongresshalle)由休·A. 斯塔宾斯(Hugh A. Stubbins)与建筑师维尔纳·狄特曼(Werner Düttmann)和弗兰茨·莫肯(Franz Mocken)共同设计,工程师弗雷德·瑟威路德(Fred Severud)负责施工,1957年由美国赠送给柏林,1980年却遭遇部分坍塌,因为这一城市标志——它深受柏林市民喜爱并被称作“怀孕的牡蛎”——的屋顶仅搭建在两个支点上,就静力学角度而言太冒险了。

在有机建筑的框架内,年迈的大师汉斯·夏隆(Hans Scharoun)也开始致力于弧形曲线的表现性建筑方案。他所设计的建筑群柏林爱乐音乐厅(Berliner Philharmonie, 1960—1963)部分得以付诸实施,从建筑方案上可回溯到他设计于1920年、具有表现主义风格的人民文化中心,音乐厅帐篷顶状

的混凝土屋顶下汇集了三个彼此方向相反的五角形。这样一来,平面图的几何形状不断呈斜角转弯,另外还为了追求完美的听觉效果,导致每 50 厘米就必须出一个剖面图。

在过去的几十年里,很少有一座建筑像悉尼歌剧院那样当之无愧地堪称城市地标,1956 年由丹麦建筑师约恩·伍重(Jørn Utzon)设计。由于开始时备受诋毁,这座建筑一直拖延到 1974 年才完工。在悉尼港由自然石砌成的大台基上,12 个最高达 60 米的白色混凝土壳片仿佛鼓起的风帆伸向天空。它们没有实际功能,用途却可谓书写出了情感符号(“说话的建筑”),不仅成了悉尼,而且成了整个澳大利亚的象征,就其所受到的国际认可而言,至今仍魅力犹存。

这些激进、前卫、给人深刻印象的建筑物以技术上的锐意进取为之后的高技派(High-tech-Architektur)的一些游戏方式指引了道路,例如丹下健三为东京设计的奥运会主会场或慕尼黑的奥林匹克公园。

理 性 建 筑

理性建筑自 60 年代初起首先兴起于意大利,其代表者的做法也并非空穴来风的艺术“真空”产物。他们所持的新古典主义基本立场植根于典型的意大利传统,可回溯到二三十年代,例如朱塞佩·特拉尼。常常有人喜欢因此攻击理性建筑,认为它无所顾忌地采用法西斯主义所偏好的壮观宏伟。这一判决可以通过对历史的认识来加以驳斥,即一定的造型手法本身一旦脱离其意识形态的语境,就传递不出任何意识形态。纵观好几百年的建筑史,可以发现,屡见不鲜的情形是,不同的政治体系可能采用相近的建筑形式,倒过来的例子同样比比皆是,即政治体制比较相近的社会所选择的建筑语汇大相径庭。由此可见,承载着意识形态的含义并非具体的形式元素所固有而且一成不变的,这些元素其实基于社会习俗,而习俗随时可能变化,其表达内涵也会随之改变。如果仅仅因为相似的建筑形式让人产生某些联想而认定理性建筑具有法西斯主义倾向,这是完全谬误的。

恰恰相反,理性主义建筑师的宗旨在于,经过所有时期表达的原初元素和布局上的原初规则这一阶段,通过建筑物“抵达严谨的‘启蒙语言’……,在此语言内,墙面、门窗、圆柱、立柱、坡道和台阶均按照加法、轴线和对称规则组合为符合逻辑的建构,这种建构重塑起空间闭合的城市。”^①上述主张的启蒙色彩还总涉及跨度很大的城市化建设这一关联。这一关联的建立方式是,单个建筑物应当作为类型来重塑城市,使得城市成为历史地点、建筑基本规则的历史发挥场所。城市建设中所追求的持续性应当克服居住者与建筑之间的疏离,这种疏离由来已久并对双方而言都成了问题。

^① Vittorio Magnago Lampugnani: *Architektur als Kultur. Die Ideen und die Formen. Aufsätze* 1970-1985. Köln 1986. S. 160.

阿尔多·罗西与柏林科赫街的集合式住宅

自 60 年代起,阿尔多·罗西(1931 年 5 月 3 日生于米兰,1997 年 9 月 4 日卒于米兰)当属理性建筑最重要的代表及先驱,其建筑享誉全球。就建筑形式而言,他一以贯之地采用其基本类型,这些类型可从各城市发展的历史模式(patterns)中清晰读出。

阿尔多·罗西是理性建筑的开创者,无疑属于 20 世纪意大利建筑的领军人物。除了从事主业外,他还是素描师、画家、舞台设计师、摄影师、电影制片人 and 工业设计师,例如为阿莱西公司(Alessi)设计产品。1959 年之前,他就读于米兰综合技术学院,并为好几份杂志工作。60 年代初,他为米兰维亚·萨里尼(Via Sarini)周围城区的修缮工程和位于都灵的一个商业中心做了设计方案,这些方案已显现出他将建筑简化为基本形式这一主旨。1963 年,他担任阿雷佐(Arezzo)规划学院和威尼斯大学建筑系的助教,在威尼斯协助卡洛·阿莫尼诺(Carlo Aymonino)。一年后,他参与策划米兰第 13 届建筑双年展。1965 年,他设计了塞格拉特(Segrate)的市政厅广场。他在出版于 1966 年的扛鼎之作《城市建筑》(*L'architettura della città*)中写下了关于建筑理论和城市规划的思考。1969 年,他获得了母校的教授职位,在这几年里,他开始设计位于米兰加拉拉泰西(Gallarate)区的一座四层楼公寓,1973 年完工。1971 年,他与杰安尼·布拉吉耶里(Gianni Braghieri)一起竞标成功,设计了位于摩德纳城(Modena)的圣卡塔尔多(San Cataldo)墓园,该墓园建成于 1984 年。自 1972 年起,他担任苏黎世联邦技术大学教授,在此执教三年。同一年,他担任米兰建筑双年展的国际建筑组负责人。在 1980 年的威尼斯双年展上,他设计了一座塔形的浮游剧院(Teatro del Mondo),剧院具有钢管构造,覆盖以木质外壳。1981 至 1993 年间,他设计了位于热那亚的卡洛·费里切剧院的新建部分。在 1984 年柏林的国际建筑展(IBA)上,他的参展作品是南弗里德里希城(Friedrichstadt)的柏林公寓(Berliner Block),于 1986 至 1988 年建成。1986 至 1992 年间,在巴黎的拉维莱雷特门(Parc de la Villette)附近也建

成了一座集合式住宅,由罗西与克洛德·祖贝尔(Claude Zuber)、贝纳特·于埃(Bernard Huet)共同规划设计。别的重要设计还有位于福冈的广场酒店(Il Palazzo, 1987)、为柏林的德国历史博物馆(Deutsches Historisches Museum, 1988)新馆提出的设计方案、位于米兰的杜卡酒店(Hotel Duca)、位于奥兰多的迪斯尼办公楼群(1991)、位于利摩日(Limoges)附近的瓦西维埃现代艺术中心(Centre d'art contemporain Vassivière, 1992)和位于荷兰马斯特里赫特的博尼芳丹博物馆(Bonnefanten-Museum, 与其他建筑师共同建造于 1993—1995)。罗西最后还多次致力于柏林的重建(兰茨贝格尔综合购物中心, Landsberger Arkaden, 自 1996 起;舒岑大街住宅综合楼, Quartier Schützenstraße, 1994—1997;太阳马戏团剧院, Cirque-de-Soleil-Haus, 1997—2000)。

在罗西的作品中,严谨和内在的伟大与不乏调侃的轻松结合在一起。摆在首位的却总是对基本形式的运用,诸如立方体、圆柱体、金字塔形和菱形,它们作为严肃的角色填满了城市空间所提供的舞台。这一空间所洋溢的宁静诗意以及社会群体的神秘诗学是罗西的单个建筑所遵从和恪守的基本前提。他的这种观念在某种意义上是在继续表现具有“形而上学”内涵的场景和广场——20 世纪初,乔治·德·契里柯(Giorgio de Chirico)将之引入绘画。契里柯画作里棱角分明的斜长阴影、长长直线以及庞然巨形差不多也是构成罗西的米兰加拉拉泰西公寓 2(Quartiere Gallarate 2)的基本造型,这幢长达 180 多米的集合式住宅呈严格的几何形状并壮观地呈一字形排开,坐落在密阵般的混凝土柱子上。建筑立面由清一色的条状混凝土组成,配以千篇一律的方窗。罗西后来虽与这种绝对的形式禁欲拉开距离,可它仍显示出他所始终关切的,这也体现于圣卡塔尔多墓园里殡仪馆空空的窗洞:“这些粗糙立方体上的光影游戏成了情感催化剂,而情感超越于对建筑元素的简单组织。”^①居住者撑出来的帆布雨篷和即兴打起的遮阳伞别具一格,罗西并不认为这是遭到了“小市民习气”的干预,反而很欢迎这种做法,并视之为对其米兰建筑设计的

① Peter Gössel/Gabriele Leuthäuser: *Architektur des 20. Jahrhunderts*. Köln 1990. S. 307f.

二十世纪西方艺术史·下卷

延续。

罗西在为柏林的科赫街和威廉街(Kochstraße/Wilhelmstraße)街角设计住宅综合楼(柏林公寓)时,心思要缜密得多,该建筑在国际建筑展(1986—1988)结束后即可入住。它的造型虽不再那么刻板,却同样展示出罗西的基本原则,即立方体的一丝不苟。建筑体量的定位明确朝向这两条街,街角以一根敦实的混凝土圆柱作为标记,而且它十分明晰地划分为基座、中部和屋
351 顶。格子窗以横向和纵向的秩序体系有条不紊地贯穿立面。对不同建筑材料(例如玻璃和砖石)的交替使用显得比较轻快,立面颜色较深的红砖横条与稍稍缩进的楼梯间尖顶形成均衡的韵律。它采用红砖,尤其是鞍形尖屋顶,这是有意为了让人回想起较老的柏林建筑,旨在以城市空间的历史尺度作为衡量标准,而不陷入摹仿照搬、历史主义。罗西这样说道:“每座楼都是在重塑城市这一地点。基于这种类比,每个过道都相当于一一条街,每个中庭都相当于一个广场。我在住宅设计中总是关涉居住的基本类型,这些类型在城市建筑的漫长进程中业已形成。”

因此,柏林公寓完成了国际建筑展所提出的任务,即重新建构这一在二战中遭到摧毁的城市面貌,既现代又充满回忆,永远不会陷人民粹主义的怀旧情绪。

其他理性主义建筑师和提契诺学派

许多建筑师步阿尔多·罗西的后尘,“理性”地局限于形式的基本元素,卡洛·阿莫尼诺即是如此,他时而与罗西合作,将城市史和艺术风景史里流传下来的类型作为建筑的造型基础;1978年成立于巴塞尔的建筑师事务所赫佐格与德·穆隆(Herzog & de Meuron)同样如此;维多利欧·格里高蒂(Vittorio Gregotti)也可以部分地算作此类,其建筑——例如位于威尼斯的建筑——既尊重历史环境,又绝不盲从。

352 乔治·葛拉西(Giorgio Grassi)在作品——位于意大利基耶蒂(Chieti)的学生公寓(1976—1984)、位于荷兰格罗宁根(Groningen)的市图书馆(1989—

1992)、为柏林新博物馆的扩建和博物馆岛的重建提出的设计方案(1993—1995)——中极力避免任何“叙事”层面,专注于原型元素。就形式逻辑而言,几何形状、轴线、比例和对称在此起着主要作用:在基耶蒂学生公寓中,巨大的排柱密阵般立于三层楼的房屋之前,显得颇有些压抑,排斥任何个体性。锋利的石英石和高高的拱廊都使得批评者判定,这是法西斯主义建筑的复苏。

在意大利之外,理性的、以绝对立方体为准绳的建筑原则也被广为接受。例如西班牙建筑师阿尔贝托·坎波·巴埃萨(Alberto Campo Baeza)、墨西哥建筑师路易斯·巴拉干(Luis Barragán)。类似影响在德国可见于约瑟夫·保罗·克莱休斯,某些方面也可见于阿克瑟尔·舒特斯(Axel Schultes)——他与合作伙伴夏洛特·弗兰克(Charlotte Frank)一起,赢得了位于柏林的德国议会办公楼的竞标(动工于1995年),自1997年起建造了总理府(Bundeskanzleramt),还有汉斯·科尔霍夫(Hans Kollhoff)和瓦尔德·马蒂亚斯·昂格尔斯。卢森堡建筑师罗布和里奥·克里尔兄弟借鉴了理性建筑,菲利普·约翰逊在其风格各异的建筑设计中也偶有理性面向,这提高了美国对该建筑风格的认可度。

最直接摆明与理性建筑的相似性的莫过于瑞士的提契诺学派,其代表性建筑师和许多别的“理性主义者”一样,同时具有某些后现代倾向。

提契诺学派(Tessiner Schule)最重要的代表无疑是马里奥·博塔(Mario Botta),他最初在勒·柯布西耶和路易斯·I. 康手下工作,尤其是他的早期作品显然深受这两位大师的启发,1970年,他在卢加诺自行开业。别具一格的独家住宅堪称博塔最重要的创作,这类住宅形式上主要局限于基本的几何形状,不过通过开放和封闭墙面所形成的对比避免了粗笨的集装箱效果。建筑立面多种颜色的材料使用和灵活多变的筑墙技术是其卓越特色。博塔声誉鹊起是因为1982年建成的位于斯塔比奥(Stabio)的罗通达住宅(Casa Rotonda),他在此深入探讨了自古希腊古罗马时期以来的环形建筑方案。圆形建筑属于博塔所青睐的题材,例如他于1986年设计的莫尼奥(Mogno)山间教堂就是如此,材质是花岗岩,带有呈斜角的玻璃屋顶(建成于1994年)。法

353

国埃维(Évry)的教堂(1991—1995)也是这种圆形建筑。

博塔设计的最富于教益的独家住宅之一是位于瓦卡罗(Vacallo, 1986—1989)的住宅: 三角形房屋朝街的那面是封闭的, 朝向谷地的砖石立面通过两道交叠的拱门敞开着, 房前是面向周围景观的半圆形露台。建筑与自然之间充满张力的对比是博塔一直孜孜以求的, 这也尤其出色地展现于位于圣维塔尔河(Riva San Vitale)的比安奇住宅(Haus Bianchi, 1971—1973), 它是傍着卢加诺湖的一座四层塔状别墅; 立方体的建筑经由一座纤细、“抽象”的铁桥可以通达, 在切割了的平面和缝隙之后是层层露台, 这些露台以近乎神秘的方式与景观的开阔形成对话。难怪博塔将其住宅称作“魔法洞穴”(caverne magiche)。

博塔的抽象表现手法强劲有力, 细节处理让人眩目, 这在他晚期设计的博物馆建筑[位于东京的多利当代美术馆(Watari-um Museum), 1990年; 旧金山现代艺术博物馆(San Francisco Museum of Modern Art), 1989—1995; 位于巴塞尔的廷戈利艺术博物馆(Tinguely-Museum), 1996]中同样是贯穿全局的特质, 而这是提契诺学派的其他追随者不再能以同样力度企及的。尽管如此, 学派中的最重要人物, 布鲁诺·雷克林(Bruno Reichlin)或恩斯特·吉塞尔(Ernst Gisel)的作品仍堪称当代建筑中的重要成就。

后现代……尚无终结

20 世纪艺术史中,恐怕没有一个用来概括所有艺术类别的风格之突变及其倾向的概念像“后现代”这个术语一样成问题,本书中的绘画部分已探讨过这一点。

该称呼于 60 年代中期出现在文学研究里,与早期波普艺术相并行,指的是借助通俗元素来克服精英文化与大众文化之间的对立。然后是罗伯特·斯特恩,尤其是批评家查尔斯·詹克斯将这一概念引入了建筑史。起因是 1972 年,位于密苏里州圣路易斯的一片住宅区被炸毁。50 年代修建的这座高层公寓楼群由于缺乏创意并且早已千疮百孔而被夷为平地,詹克斯认为这象征着现代主义建筑的死亡:1972 年之前已存在的是“现代主义”,这之后出现的则是“后现代”,或曰“后现代主义”。

这种标引词似的简化称呼抹杀了二三十年代以来发展出的所有区别和细微差异,它认为,“现代主义”中充斥的是乏味的功能主义、缺乏想象力的立方体造型、遍布全球的千篇一律的集装箱样式,“现代主义”还意味着舍弃所有反映历史和地域发展进程的建筑及装饰形式,后现代则重新梳理历史性的建筑史,并将其符号纳入建筑结构中。另外,后现代的肇始日期十分模糊,一方面因为绝大多数后现代潮流在 1972 年之前业已形成,另一方面也是由于许多被称作后现代的建筑师继续采用现代主义原则,并没有觉得这对他们有什么妨碍。难怪他们不愿被贴上“后现代”或“晚现代”的标签,例如詹姆斯·斯特林或菲利普·约翰逊坚持认为,他们仍是现代主义建筑师,并且完全还富有生命力,所创作的建筑艺术也生机勃勃。他们虽然抨击功能主义的现代建筑,本质上却一如既往地恪守现代主义本身。这种“细分法”却很快就站不住脚了,因为就连 1972 年后出现的五花八门、五光十色的建筑潮流也统统被划入“后现代”这一概念名下。屡见不鲜的是,一个概念一旦立稳脚跟,成了风尚,人们就免不了长久地探讨它

准确与否,尤其是,如果该概念对某些现象毕竟还是有所概括并引起了人们对这些现象的关注。1980年,在保罗·波多盖希的倡议下举办了第一届威尼斯建筑双年展,该展览将美国与欧洲建筑加以比较,从而在欧洲人的意识中也最终确立了“后现代”这一定义。

研究后现代的权威专家海因里希·科洛茨指出:“尽管对建筑经济的功能主义所持的批评发展出不同的攻击方向,尽管对历史性的风格范例所给的许可使得这些建筑师所处的领域相差甚远,其实只有标新立异的边缘人物否定现代主义传统,口口声声打出了后现代的旗号。”^①因此,科洛茨也认为后现代的含义并非现代之后,而是“对现代的修正”。

就潜在可能性而言,上述修正的创新之处在于,将所有曾出现过的风格引入建筑语言,这导致以往的风格随即成了无可无不可的虚构手法,拿掉了风格原有的“意识形态色彩”或社会象征意味,至于这是否是历史的倒退,在此姑且存而不论。另一个与此相关的危险倒是值得强调,正如科洛茨所说:“这一点……即一旦关于风格的决定成了对历史的篡改,切中后现代‘管它三七二十一’这一态度的肯綮:余下的仅是仿真的绿锈表层和怀旧操作。”^②

对这一时期的单个建筑下判断,并非易事,因为后现代建筑重新大量引入柱式和山墙,兜售着风格上的形式征引,从古希腊古罗马时期到古典主义直至国际化风格,不一而足,可以轻松跨越与几乎同时期的理性建筑、结构主义甚或高技派之间的界限,极具挑衅性地将庙宇和宗教建筑原有的庄重范式与通俗的“噱头”相结合。这一切可能会显得解放、创新以及完全褒义的“前卫”,却也可能导致对保留节目五花八门、成本昂贵的征引,许多建筑师以折中方式任意取用,不以充满创造性的戏谑化这一标尺来决定取舍。

① Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - zweite Moderne*. München 1994. S. 149.

② Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - zweite Moderne*. München 1994. S. 135.

无所顾忌的征引和摩尔的意大利广场

日后被称作“典型”后现代的发展在 60 年代已显山露水,其早期的许多关键原则是在回应关于建筑师和建筑的社会学新定义。与波普运动的萌芽时期相平行,人们分析“美国生活方式”的极端商业化及其广泛影响,并没有一开始就斥之为“媚俗”或“商品拜物教”。恰恰相反,城市居民对日常生活的主观感知、造就通俗文化与醒目广告的运作机制、“亚文化”和“反文化”都应当与已得到文化认可的传统“价值”一样受到同等程度的重视。 358

与之相应,例如罗伯特·文丘里在与妻子丹尼瑟·司各特·布朗(Denise Scott Brown)和史蒂芬·伊泽诺(Steven Izenour)共同主编的著作《向拉斯维加斯学习》(*Learning from Las Vegas*)中,将拉斯维加斯街头广告牌和霓虹灯广告的刺眼符号与建筑物的象征性相联系。仅靠功能主义或国际化风格所采取的“简单干脆”的地域性处理方式似乎不再能符合大都市崭新而无序的蓬勃生机。面对始终处于消费与交通的都市“信号流”之中的建筑,自我定义为“雕塑”——具有自主的独立价值——的建筑解决方式也显得离谱了。置身于这种复杂的状况中,后现代建筑能够并且应当给出的回答是,亮出具具有画面感和引人注意的建筑样式,并使得装饰所蕴含的象征性脱离建筑构造及其功能性结构。查尔斯·摩尔——他是路易斯·I. 康的学生——的建筑设计就是这方面的典范。

摩尔堪称后现代的奠基者之一。这在他的第一座重要建筑物中已明显表现出来,即位于加州奥林达的自宅,建于 1960 至 1962 年。开放的玻璃墙从地面一直通至瓦帽状的屋顶,这显然还是现代传统的做法,而两个较小的方形柱式华盖则将整个立方体房屋的内部划分为起居室和淋浴房,这征引了古希腊古罗马时期仪式性的庄重范式及之后几个世纪里宗教建筑的元素。而且,“华盖”这一庄重范式摇身一变为建筑化了的浴帘,从而与观者拉开一定的距离,具有反讽和启智意味。形式的历史内涵这一负累被拿掉。这意在说明,如今使用它只是为了凡俗和花哨的仪式,正如波普艺术同样无所顾忌的 359

做法。这种刻意营造的双重性之张力导致从一者向另一者的突变随时发生着。在奥林达自宅里,不断追求的陌生化效果却也变为“升值策略”,即用移门——它在乡下主要用于牲口房——来取代普通门窗。

摩尔对征引的兴致在其最著名的设计中表现得近乎狂热,这个作品名为“意大利广场”(Piazza d'Italia),建于1974至1978年间,由这位意大利裔建筑师设计于新奥尔良一个购物中心的中央。广场和喷泉的布局依据的是意大利在地图上的靴子状。这后面高砌起一座宏伟的柱式建筑:五彩缤纷的颜色与高贵的材料集合为独特的拼图,这一拼图将古罗马帝国和文艺复兴时期的建筑融合为几近深奥的征引盒。建筑师将陶立克式带状装饰冒充为洒水车布局,用不锈钢包裹柱子,霓虹灯管贯穿柱檐。摩尔在此兴之所至的游戏要求观众具备一定的智性(艺术史)知识。这一切颠覆了所有的功能性考虑,这也表现于,摩尔两次让自己的头像出现在位置显眼的喷水口雕塑上。

如此种种不可与一本正经的历史主义相混淆。历史化的形式如此被陌生化,随之也被当前化,以至于它们绝非是在感伤地重复历史,更多的是在建构历史上从未有过的混杂物。康的另一位学生罗伯特·文丘里的作品亦同此理。

罗伯特·文丘里:凡娜·文丘里住宅

文丘里(1925年6月25日生于费城)不仅在建筑设计上,而且——以其著述《建筑的复杂性与矛盾性》(1966,德文版1978)和《向拉斯维加斯学习》(1972,德文版1979)——作为理论家属于后现代建筑的宗师。这两部著述阐明了他所主张的传统与日常文化之间、作为含义载体的建筑(即“说话的建筑”)与作为广告载体的建筑(即“装饰一新的小杂物棚”,decorated sheed)之间的张力。

他从普林斯顿大学建筑系毕业后,在1954至1956年间作为美国科学院的奖学金生待在罗马,接着在埃罗·沙里宁和路易斯·I. 康的建筑师事务所就职两年。1958年,他在费城自行开业,自1964年起与琼·劳赫(John Rauch)共同担任主管,自1969年起与妻子丹尼斯·司各特·布朗一起负责

该事务所。除了建筑师的工作外,文丘里还任教于普林斯顿大学和耶鲁大学。其早期作品中值得强调的是参与设计了位于费城的敬老院大楼(Guild House, 1960—1963)以及为母亲设计的位于宾州栗树山(Chestnut Hill, 1962—1964)的住宅。后者作为较早范例展现出如何以“断裂”方式采用传统建筑形式,并明确杜绝国际化风格中的理性主义和功能主义。自1964年起,文丘里建筑师事务所里的任务与日俱增,以下设计尤其值得一提:位于帕切斯(Purchase)的纽约州立大学人文学院(Humanities Building, 1968—1977)、位于纽黑文的迪克斯维尔消防站(Dixwell Fire Station, 1967—1974)、位于费城的富兰克林中心广场(Franklin Court, 1972—1976)、位于俄亥俄州奥柏林的艾伦美术馆(Allen Art Museum, 1972—1976)、位于科罗拉多州维尔的布朗特-琼生住宅(Brant-Johnson House, 1975—1977)、普林斯顿大学胡应湘堂(Gordon Wu Hall, 1983—1986)、西雅图美术馆(Seattle Art Museum, 1984—1991)、伦敦国家美术馆的塞恩斯伯里艺廊(Sainsbury-Flügel, 1985—1991)、为阿姆斯特丹市立艺术博物馆(1993)的扩建提供的设计方案。

后现代的端倪从文丘里最重要的早期作品中已明显可见,即他为母亲于1962至1964年建造的栗树山住宅,被称作“凡娜·文丘里住宅”(Vanna Venturi Haus),该住宅使得美国传统的草原别墅——小资产阶级的郊区独宅——面目一新。它按照这种住宅的常规样式建造,壁炉位于房子中央,以它为中心逐渐发展出住宅的内部空间,这一空间的设计应兼顾其封闭性与开放性。据文丘里所言,立面应当营造房屋的“象征图像”,应回溯到18世纪法国大革命时期的建筑,即克劳德-尼古拉·勒杜(Claude-Nicolas Ledoux)的设计。

房屋立面是拉宽了的山墙,这确定了整座房子的基本形态,很显眼的是,它在正中间被垂直劈裂开来。还值得注意的是在其方形入口门洞上拉出一道弧线,这和房屋背面的半圆形窗户一样,是在征引历史上曾出现的风格。卫生间的方形小窗旁是十分醒目的十字窗,十字窗的比例极其夸张,仿佛一个惊叹号,似乎时刻会打破立面的连续性。文丘里显然希望在较高的智性层面上修正大家所熟悉的建筑符号和象征、日常题材(诸如山墙立面与弧形线

脚),或言之,它们是“象征符号”,在大众喜闻乐见的层次上也已决定了一位普通美国人对家园的设想。

文丘里的建筑从一开始就富于挑衅性之处在于贯穿其中的对历史建筑形式的影射,看似清晰的结构后隐藏着的复杂的形式关联,这些关联还把矛头转向国际化风格、粗野主义等一目了然的基本几何造型。

364 以往的建筑艺术形式虽然复出,却并未因此陷入新历史主义的窠臼,而是与所有这些到处用新帕拉迪奥式或殖民风格装饰一新的住宅里的保守元素融为一体,这些住宅公然崇尚媚俗。凡娜·文丘里住宅还戏谑式地采用通俗文化中这类可灵活拼组的部分。住宅将这些部分玩笑式地陌生化,当然避免了任何自取媚俗的危险。海因里希·科洛茨对这种基本做法的概括很中肯,他称之为既有颠覆性又有赞同性,既媚俗又具沟通意愿,既平凡化又智性化。

林林总总的可能性

许多建筑师认为,通过树脂玻璃的立面及功能主义的造型设计,以钢、玻璃和混凝土为材质、“干净”——“清除掉了”所有装饰——的白色立方体已不再能赢得与时俱进的表现狂热度,于是,他们沿着摩尔和文丘里标出的道路继续前行,使建筑重获符号式、富于象征和历史联想的表现手法,以便借此展现多元化内涵,即“时代精神”。

365 例如,西班牙建筑师里卡多·波菲(Ricardo Bofill)于1963年在巴塞罗那成立规划小组“建筑设计工作室”(Taller de Arquitectura),自七八十年代起逐渐成为后现代的领军人物之一,也试图在建造高层公寓楼时避免社会匿名性这一危险。为此,他在1975年建成于巴塞罗那的住宅综合体“瓦尔登7”(Walden Seven)采用了无数水道、小桥和绿顶长廊,却并没有营造出沟通的局面,反而恍若一座险象环生的迷宫。在此方案及之后的设计项目中,典型做法是采用混凝土浇筑、有凹槽、风格雄浑的陶立克式柱子,这不大有“古典主

义”色彩,更多的是出于执迷,柱子有时贯穿整整十层楼,却没有柱顶,造型方式超越了可操作性的基本要求而变得独立,越发沦为矫揉造作。因此,波菲展示出的既是后现代的可能性,也是其困境。

一方面是用途、功能,另一方面是具有独立价值的艺术表达,这两者之间的冲突在相关的建筑实践及理论中尤其尖锐地爆发出来。功能主义决绝地舍弃“说话的建筑”这一意义上的所有“叙事”元素以及历史“拼贴”,在最糟糕的情形中,它将“集装箱意识形态”推崇为艺术之宗旨,这一艺术完全服膺于生活;后现代的意图则在于,使建筑重又具有表意性并充满说话能力上的“增值”,观者得以重新在情感层面上体验它。不过由于这一意图仅是微乎其微的共同点,将之付诸实施的可能性也就多种多样。这种多样性与对“后现代”这一概念的滥用齐头并进:该概念仿佛一张广告牌,指的是所有不同于迄今为止的“现代主义”的别样可能性。尽管众多建筑师对自己被划出现代主义并且被归为后现代提出异议,例如汉斯·霍莱因(Hans Hollein)、查尔斯·摩尔、罗伯特·文丘里、阿尔多·罗西和奥尔乔·格拉希——后两位认为自己更符合理性建筑的基本信念、詹姆斯·斯特林(James Stirling)、瓦尔德·马蒂亚斯·昂格尔斯。还有些建筑师从一开始就不理会这种界定,反倒觉得“风格的边界行走者”这个角色最佳,例如迈克尔·格雷夫斯,他在“纽约五人组”(“白色派”)的展览上崭露头角后,打破其严格框架,换到“灰色派”阵营,尝试以戏谑、征引的方式采用流传已久的建筑形式,例如塔顶、中央大楼和拱廊,其重要作品是奥兰多迪斯尼乐园里的海豚和天鹅旅馆(1986—1988)、位于巴黎近郊的欧洲迪斯尼乐园里的纽约酒店(Hotel New York, 1988)以及波特兰公众服务大楼(Public Services Building, 1980—1981),还有位于肯塔基州路易斯维尔的哈门那公司大楼(Humana Building, 1982—1986)。

366

出生于广东的华裔美籍建筑师贝聿铭(Ieoh Ming Pei)的作品也难以被归入某些“风格派别”,勒·柯布西耶、密斯·凡德罗、弗兰克·劳埃德·莱特和路易斯·I. 康这四位大师都同样深刻地影响了他,与之相应,他偏好简单的几何形状,例如波士顿艺术博物馆(Museum of Fine Arts, 1980)西翼楼、位于华盛顿的犹太人大屠杀纪念馆(Holocaust Museum, 1980—1983)、纽约肯尼

367

二十世纪西方艺术史·下卷

迪机场的中心航站楼群(Central Terminal Complex, 1984—1985)、位于香港的中国银行(Bank of China, 1982—1989)以及位于柏林的德国历史博物馆的改建和扩建(动工于1999年)。贝聿铭于1985至1989年在巴黎卢浮宫博物馆的地下入口之上设计建造了金字塔这一“为永恒而建”的古老象征物,并将其演绎为由钢和玻璃建成的轻盈、透明与典雅的形态。至于这出备受赞誉的变形记应被称作后现代的征引抑或“超级现代”的建构——后一种说法更不带褒贬色彩些,当人们看见巴洛克的卢浮宫宫殿的宏伟背景前这一“锦上添花”建筑的“永恒”品质和泰然自若,上述问题也就显得无足轻重了。

罗伯特·斯特恩热衷于花样百出的巴洛克空间结构,对经典现代主义及装饰派艺术和“掩盖式”立面的征引,无疑属于典型的后现代传人,在后现代与解构主义之间却也不乏流动的横向联系。风格上的区分往往仅依据评论者的主观评估,即他把哪种建筑立场作为评判标尺。

后现代的一个重要原则无疑是拼贴技巧,因为它通过展示建筑史中可灵活拼贴的部分,却也蕴含着讽刺性的风格断裂,有时甚至带有刻意的漫画式特征。例如自60年代起,拼贴成了瓦尔德·马蒂亚斯·昂格尔斯所明确宣称的设计方法。昂格尔斯设计了位于法兰克福的德国建筑博物馆(1979—1984)和博览会高楼(Messehochhaus, 1983—1985)、位于特里尔的温泉博物馆(Thermenmuseum, 1989—1998)、位于华盛顿的德国大使馆(1992—1994)、位于汉堡的当代艺术博物馆(Galerie der Gegenwart, 1992—1997)、位于科隆的瓦尔拉夫·里夏茨博物馆(1996—2000)的新建部分及一系列别的重要建筑,就基本结构而言,他当属理性建筑的信徒,却喜欢通过征引式拼贴使原初的基本形式变得轻快些。建成于1964年的德国驻梵蒂冈大使馆将整个建筑类型学集于一体。不断改变和持续行动所带来的机遇,开放与多元社会的策略在此恰当而准确地表现出来,比无瑕疵的功能主义或国际化风格的“白色立方体”更胜一筹。

因此显而易见的是,在后现代的发端与实际操作所形成的众声喧哗中,博物馆建筑这一设计任务作为与变化、历史变迁和适应紧密相关的建筑题材走上了前台。

368

博物馆——对体验型文化的导演效果

自 1945 年起,在对公共建筑任务的价值评判中,如果撇开专门的重建工程和个别不大引人注目的房屋不谈,博物馆这一类别相对较晚才赢得一席之地。最初是公寓、办公楼、厂房等占首要地位。60 年代,人们对艺术的兴趣不断增加,加上艺术市场推行扩张性的文化政策,到了 70 年代,大型的代表性国际展览推波助澜,局面因此大为改观。艺术变得很“潮”,几十万参观者不辞万里地去观看世界各地的精彩展览,这成了一笔有利可图的生意,而它需要与之相称的外壳,这个外壳应当能充分展现该博物馆的任务和(或)灵韵,以及作为文化认同场所的功能。博物馆建筑欣欣向荣,逐渐成为就相关建筑方向提出的最前沿和最有质量水准的要求之一。

经典现代主义在关注展览内容和博物馆时,其主导思想首先是具有包裹性质的流畅空间,这种空间被逐一细分,以便满足博物馆的要求,即稳妥地安放、展示和管理艺术品。例如理查德·迈耶的作品也继承了这一传统,建于 1979 至 1985 年间的法兰克福工艺美术博物馆紧邻一座古老别墅,由三个立方体组成;建于 1980 至 1983 年的亚特兰大高级美术馆将展品呈现于内置的展示柜里或小“舞台”上。

369

类似的“博物馆盒子”在理论上保持中立,实践中却往往将艺术品降格为集体的批量展览,与之针锋相对的不只是弗兰克·劳埃德·莱特,他设计了纽约古根海姆艺术博物馆;50 年代,意大利的博物馆建筑师也已反其道而行之,例如卡罗·斯卡帕[Carlo Scarpa,他改建了位于维罗纳的卡尔特尔维奇奥城堡博物馆(Museo Castelvecchio),1956—1964]、弗兰科·阿尔比尼[Franco Albini,他设计了位于热那亚的白宫美术馆(Museo del Palazzo Bianco),1951]以及米兰的 BBPR 建筑事务所^①[简·路易吉·班菲(Gian Luigi Banfi)、路多

① 该事务所的名称由四位成员名字的起首字母组成。——译者注

维科·巴比亚诺·迪·贝尔乔约索(Ludovico Barbiano di Belgiojoso)、恩里科·佩雷苏提(Enrico Peressutti)、厄内斯托·南塔·罗格斯(Ernesto Nathan Rogers)]。他们希望实现艺术品独一无二的个性,常常极其灵活多变地遴选出最出彩的排演方式,并营造出强烈的导演效果。历史上给出的建筑基础的独特声音若能融入现代诉求(增建与改建)的合唱中,建筑师的工作会轻松许多。后现代建筑师面临的任務却是,几乎全得从头重新设计博物馆。

汉斯·霍莱因：位于门兴格拉德巴赫的修士山博物馆

汉斯·霍莱因(1934年3月13日生于维也纳)最初就读于奥地利联邦工艺学院,接着于1956年在维也纳造型艺术学院获工科硕士学位,然后于1958至1959年间在芝加哥伊利诺伊理工学院攻读建筑和城市建设,一年后在加州大学伯克利分校环境设计系继续深造。自1964年起,他在维也纳成立建筑和设计事务所。1967年,他获得杜塞尔多夫艺术学院建筑系的教授职位。1968年,他荣获奥地利政府颁发的环境设计奖。霍莱因多次参加威尼斯双年展,包括作为奥地利首席专员,自1976年起担任维也纳应用艺术学院设计系和大师班的系/班主任。他的国际声誉可见于众多国内外奖项和荣誉证书。霍莱因的建筑实践起初集中于增建与改建,例如位于维也纳的雷梯蜡烛店(Kerzengeschäft Retti, 1964—1965)。建筑立面嵌入狭窄的过渡空间里,与周围都市环境的单调形成强烈对比。纽约理查德·费根画廊(Richard Feigen Gallery, 1967—1969)的最引人注目之处在于,光净立面的不对称入口旁有一对镀铬的双子柱。1974年,霍莱因设计的位于维也纳的士林珠宝店(Juweliergeschäft Schullin)建成:这座楼之所以有名,是因为其外墙贴面上的一道人造裂纹线,它一直延伸到大门处。位于门兴格拉德巴赫的修士山博物馆(1972—1982)可谓其代表作。霍莱因在建于1976至1978年的维也纳交通署办公楼(内部陈设已遭毁坏)上装点了有趣的细节,比如金色棕榈树和古希腊古罗马时期的柱子,以便引发人们关于旅游的联想。1977年,他完成了位于德黑兰的玻璃和瓷器博物馆的内部扩建。他设计的法兰克福现代艺术博物馆(1983—1991)坐落在楔形地盘上,状似一块厚墩墩的蛋糕。在他较新的

建筑作品中,尤为杰出的是位于维也纳的哈斯商厦(Haas-Haus,1986—1990)和位于圣帕尔滕(Sankt Pölten,1993—1996)的展览大厅。

霍莱因受委托设计位于门兴格拉德巴赫的修士山博物馆[助手是托马斯·凡·敦·瓦伦蒂恩(Thomas van den Valentyn)和尤根·贝尔提施(Jürgen Bertisch)]时,尚未规划过大规模的建筑设计。1973年,他进行实地勘察,自此逐渐出台两种可行性方案,两种方案都将这座楼理解为建筑景观,提议建成流动的“无定形”区域,或是遵照“细方格子”的结构主义原则。两者的先决条件一致,即建筑物应自上往下、从屋顶平台形式往较低处的楼层来建造。由此产生了一座罕见的公众建筑物,参观者进入其主体部分时,仿佛往下步入一座矿井,屋顶露台具有入口平台的功能,公共道路网将参观者从博物馆所在园地的低矮处引上来。小巧的入口庙宇将参观者导向低处。一座小高楼、一个地下立方体、十一间带锯齿形屋顶的展厅(霍莱因称之为“三叶草展厅”)和材质截然不同的多个露台(天然石、砖、铜、钢、玻璃、塑料)组合成大杂烩,部分与整体的融合程度不尽相同,这在评论界虽然不无争议,总体上却令人信服地融入到了小城市、小组成部分的氛围中。这一多功能的展馆不仅展出该市的藏品,还容纳了短期展览、图书馆、活动场所、报告厅以及多个咖啡厅。这里不再有人们所熟悉的圆形或鳞次栉比的套间行走路线,对参观者来说,空间布局有些难以参透,灯光效果也有些突兀,常常采用刺眼的反差。整座楼的细节处理十分考究,没有可视混凝土或灰泥墙。

建筑物外部有一处说明,霍莱因偏好破坏和损害形状:办公塔的西南角仿佛被劈裂、凿开,昭示着,完美表层难以完好无损地长存。入口亭台前的大理石石块上镌刻着“博物馆”字样,石匠虽然抗议,却不得不遵命捣毁石块的左上角,继而将之镀金并刻上建筑师的签名——建造也总是在毁坏!

霍莱因的博物馆建筑不应被视为“无懈可击”的封闭整体,而是异质元素的聚首场所。“许多元素已相遇于建筑物内部,而按照常规美学,它们是相克相斥的:看似庸俗的与伪宗教的、递加的直角与巴洛克的丰盈、几何学的形式规格与自由状的形式涓流、粗粝粗糙的材料(例如锌、砖石)与锃光闪亮的高

技材料(例如铝、树脂玻璃和抛光了的不锈钢)、为大众制造的效果与为展馆营造的灵韵。”^①

詹姆斯·斯特林：位于斯图加特的州立新美术馆

斯特林(1926年4月22日生于格拉斯哥,1992年6月25日卒于伦敦)于1945至1950年在利物浦大学攻读建筑。尤其在城市建设方面继续深造后,他于1956年自行开业,直至1963年与詹姆斯·高恩(James Gowan)一起负责该事务所,自1971年起与迈克尔·维尔福德(Michael Wilford)共同担任主管。1959至1963年间,他的第一座较大建筑建成,即莱斯特大学工程馆,大量其他设计任务接踵而至,例如剑桥大学历史系馆(1964—1968)、圣安德鲁斯大学的学生宿舍(1964—1968)——它坐落在一个六角形庭院周围、牛津大学女王学院(1966—1971)、朗科恩新城(Runcorn New Town, 1968—1974)的居住区以及奥利维蒂公司位于萨里郡黑斯尔米尔(1969—1972)的培训中心,这幢双翼建筑的材质是通过玻纤加固了的水彩色塑料元素,双翼之间的连接性建筑上装有玻璃。在位于柴郡索斯盖特(1972—1977)的社会救济房中,斯特林并排放置带有塑料贴面和船舱圆窗的彩色居住集装箱,并将与屋顶齐高的粗壮暖气管道裸露在外。他对斯图加特州立美术馆的扩建和小剧院紧挨老建筑的新建工程(与迈克尔·维尔福德共同设计,1977—1984)成了德国最前卫的建筑群之一。在斯特林之后的创作中,尤为杰出的是位于麻省剑桥的福格艺术博物馆(Fogg Art Museum, 1979—1985)、对伦敦泰特美术馆部分展厅的扩建(克洛艺廊, Clore Gallery, 1982—1987)、柏林科学中心(Wissenschaftszentrum, 1980—1988)——其平面图结合了十字形教堂(用于卫生间和房管员住房)、希腊式廊柱厅、中世纪礼拜堂和古希腊古罗马式剧场、位于德国梅尔松根(Melsungen, 1990—1992)的布朗公司(B. Braun AG)行政兼生产和仓库大楼、新加坡淡马锡综合技术学院(Temasek-Polytechnikum, 1991—1996, 斯特林去世后,由维尔福德继续完成)以及斯图加特音乐学院(1989—1997, 斯特

^① Wolfgang Pehnt: *Hans Hollein. Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage.* Frankfurt a. M. 1986. S. 53.

林去世后,由维尔福德继续完成)。

斯特林在初期接触到粗野主义后,逐渐发展为后现代的主要代表,还被称作“风格先生”——这是《德国建筑杂志》在1992年悼念这位享誉全球的建筑师时所用的标题。他最著名的建筑之一无疑是斯图加特州立新美术馆,其设计规划始于1974年,建于1977至1984年,充满了历史影射,开始时遭到猛烈攻击:被斥为“幼稚的城堡浪漫主义的东拼西凑”,甚至被指控为服务于“法西斯主义崇拜”的显赫建筑,如此种种斥责不绝于耳。

这座建筑的外观仅仅因为不同色彩的自然石的交替变换而凝结成了地地道道的建筑万花筒,让人联想到阿拉伯、中世纪意大利或德国的砖石建筑。十字格窗和伸出好几米的厚重屋檐打出了自信的亮点。立面外墙的温暖色调与入口及门棚五颜六色的金属元素形成对比。坡道扶手成为蓝色和粉色闪亮的“指路牌”,外部照明也隐藏在其中:下文还会涉及这类高技元素,斯特林常常以此建立与同时期技术发展的横向关联。

我们的话题又回到斯图加特州立新美术馆及其被置入新关联的历史成分:大块砖石仿佛是从立面断裂出来的,以戏谑手法让人联想到18和19世纪的废墟浪漫主义。博物馆内部处于同一纵深线上的门轴符合巴洛克宫殿里套间的次第布局,各展厅严格的U形布局与老馆的晚期古典主义平面图相呼应——新馆与之相关联。布局中央是开放的圆形大厅,斯特林在此征引了卡尔·弗里德里希·申克尔(Karl Friedrich Schinkel)设计于柏林老博物馆的圆形建筑。与这种“历史主义”做法形成争议性断裂的当然是毫无功用的一对对柱子,它们阻断了圆形大厅的地面,抬起了一根楣梁,使得这楣梁俨然成了展品。在这个含义中心区域的四周,一层层汇集了价值殊异的解构主义“噱头”,这样,哥特式尖顶拱门、伪古希腊古罗马式圆柱和源于包豪斯传统的题材,以及古埃及、矫饰主义、风格派建筑和勒·柯布西耶保留节目里的组成部分形成了丰富多彩、“绘画般”的大杂烩,批评者认为,这成了肆无忌惮的“小丑把戏”,缺乏任何掷地有声的含义,赞赏者则称之为一座充满自信并精心布局的纪念碑,认为它取代了之前那些寻常、羞怯而乏味的即兴建筑。

持续的陪伴者：高技派建筑

“高技”是关于工业设计和建筑语汇的风格名称，源于琼· Kron 376
Kron)和苏珊·斯莱辛(Susanne Slesin)出版于1978年的著作，标题是《高技——工业风格与家居指南》(*High-tech. The industrial style and source book for the home*)，书中提出许多建议，即如何把为工厂和试验室发展出的形式元素用于私人家居。就建筑而言，这一主导思想意味着采用最先进的技术，仿佛是在延续18世纪晚期及19世纪的建筑工程艺术。

即便建筑物的基本结构属于别的方向，高技原则仍频频出现。例如英国建筑师艾莉森与彼得·史密森夫妇在众多当属粗野主义的项目里，通过无贴面的管道、线路和通风口融入高技成分。阿尔多·罗西将技术设备的直接为人所见引入理性建筑；詹姆斯·斯特林则在其后现代建筑中添加了高技元素。

开放结构与帐篷屋顶

建筑物作为技术组织起来的架构以相应的实用性发明为前提。二战期间，德国工程师马克斯·迈戈瑞豪森(Max Mengerhausen)研制出借助标准化的连接点和支架来快速组装轻巧的空间楼层的技术。这一梅若系统 377
(MERO-System)由于工业生产的各组成部分可被重复使用而显得特别经济，在1957年的柏林国际建筑展上引起轰动。在这次以“明天的城市”(Stadt von morgen)为主题的展览上，卡尔·奥托(Karl Otto)展示出按照这种技术建构的大厅建筑，弗雷·奥托(Frei Otto)在其栅栏网上设计了具有雕塑造型的织物表层。弗雷·奥托着重于最大限度地节省建筑成本，以索膜结构作为大面积的覆盖式表层，为此，他将自然界中的空间结构(苔藓、蜘蛛网、肥皂泡)视

作范本。

弗雷·奥托、丹下健三、君特·贝尼施

弗雷·奥托和罗尔夫·古特布罗德(Rolf Gutbrod)负责斯图加特轻型建筑研究所,该所主要研究耗费问题,关于能承受压力的建构、气动建构的形状确定以及生物学与技术之间的横向联系,与此同时,这两位建筑师为1965至1967年的蒙特利尔世博会设计了德国展馆。八根高高的钢板桅杆支撑起屋顶的钢丝网,网下垫了一层透明的化纤布料。这个高低起伏的屋顶景观面积约7700平方米,另外加上一个由木制栅栏组成的扁平拱顶构造。这极大地启发了之后慕尼黑奥林匹克公园的帐篷屋顶造型。

弗雷·奥托所设计的十分敏锐的有机形态虽然开始时备受赞誉,然而因为其据说昙花一现般的轻巧而不被视为“真正的”建筑。这种屋顶景观从形式上虽让人想起埃罗·沙里宁的弧形“不稳”屋顶——其表现性当然被奥托屋顶的纤细简洁所取代,却恰恰不是“为了永恒”而建的。

丹下健三则从截然不同、具有更多冥想性的面向来设计屋顶建构,它们看上去颇有几分像高技派建筑的构造。50年代,丹下健三已充分重视作为日本建筑原型的神社形式,于1964年将其弧形屋顶造型运用到位于东京的两座奥林匹克体育馆上,它们起初是作为帐篷建构设计的。钢网组成的体育馆顶棚系于一根缆索上,缆索呈抛物线撑开在两根粗壮的混凝土柱之间。这一轻盈的屋顶造型具有让人叹为观止的审美效果,紧接着又被应用于另一个体育设施中,即建于1968至1972年间的慕尼黑奥林匹克公园。

该公园是现代建筑的经典之作,并且是人文建筑中具有亲和力的典范——这在当代建筑中绝非理所当然的情形。如果说,古希腊古罗马时期的体育场所已有壮观狂的特征,1800年前后的法国大革命建筑重又如此强调,法西斯分子和纳粹的竞技场更是变本加厉,那么,君特·贝尼施(Günter Behnisch)和建构主义者弗雷·奥托通过奥林匹克公园及其中心体育馆实现了另一种构想,该构想把社会透明度、建构的果敢和景观的开放融为一体。

建筑物机器和成形为建筑的科幻

1976年,弗雷·奥托无比乐观地说道:“建筑是未来狂想曲。”他的作品以及他与君特·贝尼施共同设计的慕尼黑奥林匹克公园,还有丹下健三在东京设计的奥运会主会场都实现了这一目标,建筑方式极其敏锐、细致并“与语境相和谐”。然而,高技派的主流所走的方向要么是未来主义式的“刺眼”,要么是“工厂般的冷静”。前者最典型的例子是位于巴黎的蓬皮杜国家艺术文化中心。

理查德·罗杰斯和伦佐·皮亚诺： 巴黎蓬皮杜国家艺术文化中心

理查德·罗杰斯(Richard Rogers,1933年7月23日生于佛罗伦萨)可谓当代最负盛名的高技派建筑师,他在这种基本图案中还一再融入充满多元化风格征引的后现代元素。

1991年被授予爵位的英国建筑师理查德·罗杰斯曾就读于伦敦建筑联合学院(Architectural Association School)和耶鲁大学,然后于1963年与妻子苏(Su)和福斯特夫妇一起成立“建筑师4人工作室”(Team 4 Architects)。该事务所设计的最重要的工业建筑是1965至1967年间建造的位于英国斯温顿(Swindon)的瑞恩电子厂(Reliance Control Factory)。1967年,罗杰斯再次代表英国在巴黎双年展上亮相,此外,他还任教于剑桥大学、伦敦建筑联合学院以及伦敦综合技术学院。60年代末,他与妻子共同设计了一座颇有几分像塑料环的灵活住宅,1971年,他将其称为“压缩住宅”(Zip-up)并做出进一步改进。他在温布尔登的住宅(1968—1969)由内塞塑料并涂漆的钢框组成。紧接着,他任教于多所著名学府,例如耶鲁大学、麻省理工学院和普林斯顿大学。1970至1977年间,罗杰斯在巴黎与伦佐·皮亚诺共事,他俩于1971年在位于巴黎的乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心的竞标中中标,从此在国际上

379

380

声誉鹊起。罗杰斯终止与皮亚诺的合作后,将事务所移回伦敦。他在该城于1979—1986年间设计了硕大无朋并引起轰动的劳埃德大厦(Lloyd's Building),外露的结构与供给技术的“配件”都被用作裸露在外的风格手法。他的代表作还有位于伦敦的路透社数据中心(Reuters Data Centre,1987—1988)、位于柏林的“动物园窗户”高楼(Zoofenster)、位于伦敦的英国第四台总部(Channel Four,1994年)、位于斯特拉斯堡的欧洲人权法院、位于波尔多的法院宫殿扩建(1990—1996)、柏林波茨坦广场的写字楼和商铺楼(1996—1998)、伦敦希斯罗机场5号航站楼(Terminal 5,计划于2007年完工)。

伦佐·皮亚诺(Renzo Piano,1937年9月14日生于热那亚)在佛罗伦萨和米兰攻读建筑后,先在父亲的建筑师事务所工作,接着就职于一系列其他事务所(包括弗兰科·阿尔比尼的事务所),很早就尝试使用创新材料,例如较轻的塑料外膜,并在1970年大阪世博会上的意大利工业馆中试用。他在任教于伦敦建筑联合学院时认识了理查德·罗杰斯,同他一道于1971年赢得巴黎蓬皮杜国家艺术文化中心的竞标。该中心的造型蓝本一定程度上是皮亚诺建成于1973年的位于科莫(Como)附近诺威德拉特(Novedrate)的B&B意大利家具公司(B&B-Italia)办公楼。1971年,罗杰斯/皮亚诺合作事务所成立于巴黎,持续到1977年,之后,皮亚诺与工程师彼得·莱斯(Peter Rice)一起在热那亚开业。皮亚诺之后的代表性作品是佩鲁贾附近的柯齐阿诺住宅区(Corciano,1978—1982)、德州休斯敦梅尼尔美术馆(De Menil Collection, 381 1981—1987)、巴黎贝尔希第二购物中心(Bercy II,1987—1990)、位于意大利巴里(Bari)的圣尼古拉足球馆(S. Nicola,1987—1990)、热那亚港口区的新建,在这一港口区还坐落着会展中心(1990—1992)、大阪关西国际机场(1987—1994)、里昂国际城(Cité Internationale,1994—1996)、位于巴塞尔郊区瑞亨(Riehen)的贝耶勒基金会美术馆(Beyeler Fondation,1990—1997)、柏林波茨坦广场戴姆勒—克雷斯勒区的德比斯办公楼(Debis-Gebäude,1993—1997)。

理查德·罗杰斯和伦佐·皮亚诺于1971至1977年间建造的巴黎蓬皮杜

国家文化艺术中心是博物馆设计方案的极端情形,这种方案可追溯到勒·柯布西耶的诉求,即可灵活使用并可随时扩展的楼层面积,为此目的而将所有“干扰性”功能——这些功能之前一直被隐匿于建筑物内部——显露在外,外露于立面旁,仿佛巨大的陌生化行动,甚至显得咄咄逼人。在这种特定背景下,蓬皮杜国家文化艺术中心成为高技派及其对技术设施之偏爱的象征,这一偏爱在此方案中甚至几近癖好。

这两位建筑师根本没有力图使面积各为 50 米×150 米的六间大厅与位于法国首都市中心的博堡广场(Place Beaubourg)的历史建筑相匹配,大厅分别用做国家现代艺术博物馆、公共图书馆、影院中心、会议大厅和音乐及声学研究中心。作为对高技派的献礼,这座楼兀自矗立。这座多功能超级建筑总长为 166 米、宽 66 米、高 42 米,不顾及古建筑保护的问题,因为当时的法国总统希望以此让自己的名字在城市景观中永垂千古。

乍一看,这座未来主义式的建筑群仍像是尚未完工的巨大建筑工地,或者让人联想到钻井平台和炼油厂的一片混乱,尽管它如今已深受游客的喜爱。无数钢管搭建在玻璃墙前,仿佛繁复的藤蔓缠绕,取代了传统的建筑立面,混淆了室内与室外之间的明确界限。作为支撑性建构的骨架里挂着悬臂拉杆,拉杆浇筑于垂直桁架上。这些桁架往外六米处是起固定作用的十字连接。建筑物西面有一条有机玻璃制成的长管子,内装自动扶梯,将参观者往上“传输到”真正的展区。颜色鲜艳的通风管道让人想起勒·柯布西耶对造船的征引。理查德·罗杰斯和伦佐·皮亚诺酷爱这种游戏,将供给管道、金属消防梯、所有技术性的基础设施通通暴露在外,基础设施随之独立为一台“文化机器”结构性的、鲜艳可爱的主导因素,其色彩让人联想到法国国旗的颜色。结构与风格之间的矛盾虽然间或被提及,其实已消失殆尽。

这座“文化试验室”在建造期间和刚完工时被大加非难,还被诟病为“遗世独立”的招摇外露。如今,它的参观者人数却超过了卢浮宫和埃菲尔铁塔的总和。在其对外开放的第一年里就有 600 万好奇者蜂拥而至,不过尚难断言的是,他们的光临是因仰慕这座建筑物,还是为了欣赏鸟瞰巴黎城的壮观全景图。可以确定的是,70%的参观者直接顺着自动扶梯升到顶层,而不步

入展厅。蓬皮杜国家艺术文化中心在另一个场地里却“有所收获”。1982至1983年,让·廷戈利和妮基·德·桑法勒创作于伊戈尔·斯特拉文斯基广场的喷泉雕塑对建筑物色彩绚丽的戏谑性进行了协调的补充,位于侧面的这一休闲广场与“文化机器”和谐一致,营造出都市的欢快气息,而这是博物馆建筑本身尚不具备的。

诺曼·福斯特:香港汇丰银行总部

诺曼·福斯特(Norman Foster,1935年6月1日生于曼彻斯特)是又一位在高技派建筑领域赢得国际声誉的英国建筑师。与理查德·罗杰斯和伦佐·皮亚诺的建筑语汇不同,他的建筑语言充满了技术的冷静。

作为建筑师和设计师,诺曼·福斯特——诺曼爵士(Sir),1999年被授予泰晤士河岸福斯特勋爵(Lord)称号——是高技派的主要代表之一。他曾在曼彻斯特攻读城市建设和建筑专业。毕业后,他于1961年获得耶鲁大学奖学金。返回英国后,他先担任城市规划师,1963年与妻子温蒂·罗杰斯夫妇(苏和理查德)一起成立了事务所“建筑师4人工作室”,1967年自行开业(“福斯特联合建筑师事务所”,Foster Associates),80年代时员工约160名。福斯特从一开始就尝试通过模块式建筑部件和可移动的非承重墙使得内部空间可随意变动。由此产生了高水准的单体建筑:为伦敦码头的弗雷德·奥尔森(Fred Olsen)游轮公司航线设计的候船楼(1970—1971)、位于伊普斯维奇(Ipswich)的杜马斯保险公司总部(Willis, Faber & Dumas,1974—1975)——其弧形立面由无框固定住的玻璃部分组成、位于诺里奇(Norwich)的著名塞恩斯伯里视觉艺术中心(Sainsbury Centre for Visual Arts,1974—1978),该博物馆仿佛航空机库,将带供给系统的支架建构安置于双层外膜里,还有位于斯温顿的雷诺汽车发配中心(Renault Distribution Centre,1981—1983)、位于巴塞罗那的电信塔(1989—1992)、位于法兰克福的德国商业银行总部(1991—1997)、伦敦大英博物馆(British Museum)中央庭院(Great Court,1997—2000)的改建和伦敦千禧桥(Millennium Bridge,1996—2000)。福斯特尤其热衷的设计项目是这样的:建筑物不只是单个造型,而应努力与业已

形成的建筑氛围交相辉映,例如位于法国尼姆(Nîmes)历史古城的公共图书馆(1984—1992),高楼大厦也应处于与都市环境的关联中,例如位于香港的汇丰银行总部(1979—1986)、840米高的东京千禧塔(Millennium Tower, 1991)。1995至1999年进行的柏林议会大厦内部扩建工程使得福斯特在德国成了家喻户晓的人物,它同样不仅应作为单独形状来看,还应关注其都市景观效应,其顶部是显得无比轻盈的玻璃穹顶,顺便提一句,这一“透明和民主的象征”(福斯特)借鉴了美国著名建筑师理查德·巴克敏斯特·富勒^①(Richard Buckminster Fuller)所发明的穹顶建构。

位于香港的汇丰银行总部由福斯特联合建筑师事务所负责设计,欧威·阿鲁普合作事务所(Ove Arup and Partners)负责施工,建造于1979至1986年。它希望被建成为世界上最美的银行,撇开这不谈,它绝对是最贵的,共耗资55亿港币(约合15亿马克)。

这座建筑群的基本元素是四组成对圆形钢结构柱体,它们在技术上令人惊叹,以180米的高度直插云霄。非同寻常的悬吊结构成了建筑的宗旨和主题。这些柱体上各悬吊一个服务核。在这之间是47块楼板,它们如吊桥般自由悬挂在33米之上。中间随之出现与柱体同高的中庭,电子调控的巨大镜片和反射器导入阳光,悬挂着的玻璃顶可以阻隔城市的天气长驱直入到开敞的中庭。壮观的对角线斜支架与主打性垂直线条形成强烈反差。圆形屋角和常常由格状无限分割开的完美表面所造成的整体印象是,随时随地都是工业预制好的技术元素居主导地位,以至于办公和休息空间以及置身其中的人都显得很渺小。外墙侧面上装有139个模块,用于安置洗手间、技术设施以及楼梯和电梯。

福斯特的设计不仅着眼于中庭匠心独运的采光,而且注重使用平面图的灵活性,即潜在的可扩展可能性,还有底层入口的一气贯通,人们搭乘自动扶梯就可以畅通无阻地抵达建筑物各处,除此之外,福斯特还关注每个细节,不论是空调通风口的叶片还是水龙头的造型。

^① 理查德·巴克敏斯特·富勒(1895—1983):他集工程师、哲学家和建筑师于一身,在建筑上的最大贡献是网壳球顶。——译者注

技术癖的诙谐

与至今仍风起云涌的所有建筑潮流一样,高技浪潮在其因之得名的表面造型——昭然外露的技术美学——之下,同样具有丰富多彩的内部结构。高技派的造型方式基本以进步为导向,并对未来持乐观态度,其内涵的展现既可以是蓬皮杜国家艺术文化中心笨拙粗重的形状,也可以是汇丰银行趋于激昂的凌然样式,或者还可以通过“眉目传情”的方式。

古斯塔夫·佩茨尔、尼古拉斯·格里姆肖、 圣地亚哥·卡拉特拉瓦

奥地利建筑师和漫画家古斯塔夫·佩茨尔(Gustav Peichl)深受本国经典现代主义的影响,在众多设计中通过丰富的联想可能性来丰富一目了然的功能主义、纯粹主义,在位于波恩的联邦德国艺术馆(Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1985—1992)中,纯粹主义几近于粗野主义和理性建筑。技术建构所展现的逻辑阐明,技术本身并非价值所在,而应服务于人。足以说明这一点的是,技术造型的诙谐与构思形式的严谨交相融合。例如建于 1979 至 1981 年、位于格拉茨的奥地利电台联邦州演播室(Landesstudio des Österreichischen Rundfunks)由混凝土预制部件组成,其辐射状的基本形态使得所有局部区域均可向外扩展。房屋内部由抛光铝制成,柱子般粗壮的排气管道平添对后现代风格“断裂”的讽刺,这些管道位于中央大厅的台阶两侧,使得人们在拾级而上之际充分感受到高技的无往而不胜。在建于 1980 至 1982 年、位于艾森施塔特(Eisenstadt)的奥地利电台联邦州演播室中,粗壮的通风管道还被饰以尖帽顶和风信旗,成了对小塔的“乔装打扮”。自勒·柯布西耶以来,将豪华游轮的设计转换为雕塑性建筑的例子屡见不鲜,这样的变形记也出现在佩茨尔的作品中,即位于柏林的磷酸盐清除(水净化)厂(1979—1985)。

英国建筑师、城市规划师兼工业设计师尼古拉斯·格里姆肖(Nicholas Grimshaw)在位于普利茅斯的《西部晨报》设计方案(*Western Morning News*, 1993 年建成)中,将编辑部和印刷厂汇集于船首形状的建筑体屋檐下,该体量的玻璃立面通过野兽长牙般弯曲的钢支架来支撑并被分割开来。格里姆肖在国际上的一举成名是因为 1987 至 1988 年间建造的伦敦《金融时报》(*Financial Times*)印刷厂,之后,他设计了西班牙塞维利亚世博会(1992)上的英国馆、伦敦滑铁卢车站的新候车大厅(1988—1993),这两座建筑仍保持了简洁、轻盈、透明的造型,并且细节考究。

西班牙建筑师圣地亚哥·卡拉特拉瓦(Santiago Calatrava)在 80 年代就与提契诺学派的代表人物之一布鲁诺·雷克林合作,共同设计厂房,他热衷于独立的钢混凝土创作,例如位于塞维利亚的阿拉米罗大桥(Alamillo-Brücke, 1987—1992)或密尔沃基艺术博物馆(Milwaukee Art Museum, 1994—1999),并十分注重将技术精准与轻盈、纤细效果相结合。^① 这一结合在“U 形帕萨雷拉”(Pasarela de Uribitarte)中发展为卓绝的优雅和表现性,这座建成于 1993 年的步行桥跨越毕尔巴鄂(Bilbao)的内尔维翁河(Rio Nerbio),是呈抛物线弧形的悬吊结构,行走其上者必然充分体验身体的运动与协调。

① 参见本书参考资料 9。

解构主义

1988年,菲利普·约翰逊在纽约现代艺术博物馆策划了以“解构主义建筑”为标题的展览。这一被视为创新性的建筑运动由此得名,它是一个活力四射的运动,众多在当今建筑界引起轰动的艺术家皆属于此。 391

解构主义建筑与经典现代主义和后现代分道扬镳,尽管它与后现代有诸多共同点,它的做法是将非稳定化的处理推崇为结构性的基本成分,例如它仿佛扬弃了上抬与下压元素之间的关系。乍一看,许多建筑在技术上显得荒诞不经,让人瞠目,因为采用的是极其挑衅重力的材料,形状又相互交叠、碎片化、被切开、断片化,而这些形状以社会上根深蒂固的建筑语汇为前提,以此为途径对相应的期待阈发起一场本质性批判。榜样可谓被“肢解”、“解构”,从而被拽出日常的感知实践及对封闭整体的向往。通过大家(至少部分)熟悉的形式,文化身份被征引,因为美学断裂随即遭到质疑。其理论发端于法国文化哲学家雅克·德里达(Jacques Derrida),尤其是其发表于1967年的著述《书写与差异》(*L'écriture et la différence*)。

介于波普与建筑之间：塞特小组

392

解构主义虽然由于摈弃了功能性的目的理性主义、光净的完美表层而具有“与历史无涉”的抽象语汇,却始终是表意性建筑。詹姆斯·怀斯(James Wines)成立于1969年的美国跨专业团体“塞特”(SITE)小组已对功能主义发起攻击,米歇尔·斯通(Michelle Stone)和艾米利奥·索萨(Emilio Sousa)后来也加入了该小组。

塞特小组的成名主要是因为70年代设计的位于荒凉郊区和商业园区的佰斯特(Best)连锁超市。令人瞠目的建筑效果不仅成了设计者的商标,而且

为这一连锁超市带来了广告效应,该连锁超市希望建筑设计有别于其他购物中心建筑形式的单调乏味,以便其商品也显得“棒极了”。“倾斜的”墙壁、看似行将坍塌的立面和“劈裂开的”立方体(树木生长于其间),这一切给消费者带来的不安并非为了表述社会批评,而是类似于波普艺术,将日常生活仪式化,通过建筑手法将购物这一世俗行为排演成“事件”(Event)、让人开心的“震惊”体验。塞特小组将加诸于建筑物的这种导演称作“解体-建筑”(De-Architektur)。

1975年建成(较之于“最终产品”,“建成”一词几乎成了悖论的说法)的位于休斯敦的阿尔梅达-热那亚购物中心(Almeda-Genoa Shopping Center)也不乏戏剧化效果,这是一座人造废墟,门檐上倒满了泥石流,精心策划的倾颓与细致的瓦工活和雪白闪亮的立面主体形成强烈反差,这种混乱处于可控范围内,入口处立着广告牌“佰斯特”,一旦步入商场,就可见琳琅满目的商品一如既往地完好陈列于货架。

超市传统的集装箱造型虽一直被保留下来,却每每遭到各式各样的“攻击”。有时是立面被拆解开来,立面的多层散立于建筑物前的空地上,有时入口的这面砖墙仿佛与混凝土主体脱离开来,看上去像受潮的壁纸(需要颇具技术难度的手工劳作和特种粘缝剂才能达到这样的效果),例如位于弗吉尼亚州里士满的剥夺项目(Peeling Project, 1972)以及位于加州萨克拉门托的雅顿公平购物中心(Arden Fair Shopping Center, 1977),在其中的诺奇专卖店(Notch Showroom)里,砖砌立方体的一角被切出凹槽,由此可从轨道上坐车出去,以此打开大门;位于马里兰州陶森的佰斯特超市(1978)入口所在的立面呈倾斜状,显得整个建筑都不大对劲儿。建筑成了耸人听闻之事。

领军人物及其典型建筑

解构主义很快应者如云,这也得益于它在当代建筑中的领军人物带来了摄人心魄的冲击力。几十年前,君特·贝恩施建筑师事务所已主张具有矛盾

成分的“粗野相撞”，如今，这完全成了囊括一切的美学。80年代以来，几乎没有一位建筑师未曾受过这种造型方式的影响。例如上文已描述的，詹姆斯·斯特林在斯图加特州立新美术馆中采用极其刺眼的“相克相斥元素”，粗暴地打破了形式与功能的整体性，在建筑局部人为地营造出废墟状。彼得·艾森曼最初是“纽约五人组”（“白色派”）的成员，自2000年起负责设计位于柏林的犹太人大屠杀纪念碑，而他在80年代也响应解构主义，其建筑的平面和立面图以及屋顶各层都展示出极端的移位和地质构造的“断裂”，让人联想到建筑工地。这方面的典型例子是位于俄亥俄州哥伦布市的哥伦布会议中心（Greater Columbus Convention Center, 1989—1993），它看上去像是多次地质移位的结果。

**君特·贝尼施、雷姆·库尔哈斯、伯纳德·屈米、
扎哈·M. 哈迪德、蓝天组**

上文已提到，君特·贝尼施曾参与设计慕尼黑奥林匹克公园，其部分创作属于解构主义，至少代表了这种动向。例如贝尼施及其合作伙伴于1987年共同设计的斯图加特大学太阳能研究所（Hysolar-Forschungsinstitut）采用钢支架，这些支架如箭矢般飞出房屋，各楼层的方向彼此相反，屋顶看上去像被揭开了，是由波纹铁、混凝土、钢、玻璃、木材组成的五颜六色的“一团乱麻”，这种建构出的混乱表面服膺于对太阳能的精准的科学研究。试验性地玩儿玄的、突发奇想的试验性做法和矛盾性，这一切不仅是建筑个性之表达，对于贝尼施来说，它们还代表着成形为建筑的民主。

荷兰建筑师雷姆·库尔哈斯（Rem Koolhaas）从未放弃建筑立方体这一基本形状，他的执着多半源于对早期现代主义中建构主义建筑观念的深入研究。尽管如此，他在设计中仍大量采用解构主义元素。他将一座单体花园房置于看似乱糟糟的支架上，让人困惑不解，在1980年为阿因海姆（Arnhem）的监狱牢房设计的铁丝网倾斜得很厉害，让人感觉整个安全楼翼都很不稳定，但通过整座楼严谨的建筑几何却重又被“弄牢靠”了。库尔哈斯的许多作品都获得奖项并赢得国际赞誉，例如为巴黎拉维利特（Parc de la Villette，

二十世纪西方艺术史·下卷

1982—1983)设计的多座亭台、卡尔斯鲁厄艺术与媒体技术中心(Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1989)、鹿特丹艺术博物馆(1987—1992)、位于巴黎的国家图书馆(Grande Bibliothèque, 1989)或位于法国里尔(Lille)的会展中心(Congrexpo, 1991—1994),它们作为单个建筑造型虽然十分自由,却从不刻意追求前卫,其中穿插的让人惊讶之处更多地是为了赋予结构清晰的基本体量以些许萦绕其中的诗意。

出生于洛桑的伯纳德·屈米(Bernhard Tschumi)既是解构主义运动的实践者,又是其理论家,值得一提的是他出版于1994年的著作《建筑与分离》(*Architecture and Disjunction*)。他最著名的设计是位于巴黎拉维利特(1982—1991)被称作“疯狂”(Folies)的红色铁架。“L5号疯狂”(Folie Nr. L 5)被用于饭店,并请来菲利普·斯塔克(Philippe Starck)负责室内设计。所有“疯狂”都是同一个边长十米的正方体的变异,加上去的局部形状既有几何技术化的,又有俏皮花哨的,让人联想到亚历山大·考尔德的活动体雕塑,还有修饰了的磨房、观景台等形状,它们全都是经过几何学规划的公园氛围中“既完成又未完成”的建筑雕塑。

396 伊拉克建筑师兼设计师扎哈·M. 哈迪德(Zaha M. Hadid)在雷姆·库哈斯建筑师事务所脱颖而出,1979年在伦敦自行开业,旋即声名远扬,她以非同寻常的空间方案创作出解构主义的杰出范例,这些方案其实根植于早期现代主义的建构主义原则。例如其竞标方案有位于香港的山顶会所(The Peak, 1982)、位于杜塞尔多夫的“关税庭院3”媒体中心(Zollhof 3, 1989)和位于加的夫(Cardiff)的威尔士国家歌剧院(Welsh National Opera, 1994),这些极具艺术造型的设计方案从视觉上精心营造出对整体的破坏,堪称“碎片美学”。如此激进的样式相对较少能付诸实施——这也是情理之中的事,例如位于札幌的月亮太阳酒吧(Moonsoon-Bar, 1989—1990)、位于柏林克洛伊茨贝格区(Kreuzberg, 1988—1993)的一幢公寓楼和位于莱茵河畔威尔(Weil)的维特拉设计公司消防站(1989—1993),对后者好评如潮。解构主义“教皇”弗兰克·O. 盖瑞(Frank O. Gehry)已在当地建造了维特拉设计博物馆(Vitra Design Museum),英国高技派建筑师尼古拉斯·格里姆肖在该博物馆附近设

计了维特拉公司的家具厂。在哈迪德独具匠心的组合布局里,呈倾斜状的混凝土平板相互交叠,显得颇具攻击性,与此同时,一整块巨大的玻璃使得消防车库成为透明的内室。尤其戏剧性的是,门檐是一块箭矢般尖利的混凝土板,仿佛悬浮在空中,它由倾斜的钢条支撑着,所以观者不易看见真正的建筑构造。建筑物呈现出纪念碑似的奇形怪状,这是在对任何功能性的定义嗤之以鼻;不难想象,该建筑很快就不再充当消防站了,而是成了莱茵河畔威尔露天建筑博物馆里的一件雕塑状展品。

1968年,沃尔夫·迪特尔·普里克斯(Wolf Dieter Prix)、赫尔穆特·斯维辛斯基(Helmut Swiczinsky)和莱纳尔·米歇尔·霍尔策(Rainer Michael Holzer,他于1971年离开了该小组)一起以“蓝天组”(Coop Himmelblau)为名在维也纳成立建筑师合作事务所,其建筑逐渐发展了解构主义的典范,并伴以宣言、纲领性艺术行为和乌托邦式的项目。其出发点是以空间建构为基础来研究试验性建筑(一片可吹开和可居住的“云朵”,1968—1972)。1977年设计的维也纳莱丝酒吧(Reiss Bar)表明,该小组转向激进的解构主义:一根撑在墙壁之间的不锈钢管仿佛一架天文望远镜,让人产生错觉,即空间似乎被扩大至四面八方,从地面到天花板仿佛裂开一条危险的缝隙,这种错觉令人感到抑郁。刺眼夺目的破坏和变形从此属于“蓝天组”建筑的基本特征。真正的碎片化行动是维也纳法尔克大街(Falkestraße, 1983—1989)的一个律师事务所,它位于加盖的楼房顶层,处于“合规中矩的中产阶层式”立面之上,外露可见的能源脉流仿佛撕裂开的、透明的屋顶表层。该小组的第一项大型设计任务是位于格兰(Glan)河畔圣怀特(Sankt Veit)的工厂区3号(Funderwerk 3),建成于1989年。与生产大厅分离开来的能源中心有“跳舞”的烟囱和锯齿形屋顶,它们无比纤细地包裹着整个工厂区集装箱式的庞然巨形,这一造型总让人觉得威严得不可接近,不过,员工入口处有红色“之”字形门檐,仿佛可灵活移动。

弗兰克·O. 盖瑞: 位于毕尔巴鄂的古根海姆博物馆

弗兰克·O. 盖瑞(1929年2月28日生于多伦多)堪称解构主义鼻祖,他

的宗旨是赋予建筑以叙事性,使之重新充满超功能性的含义,并与日常世界保持审美距离。

直至1954年,美国建筑师和设计师盖瑞就读于南加州大学,然后他在哈佛大学设计研究生院攻读城市规划专业。他接着就职于洛杉矶和巴黎的建筑师事务所,1962年,他在洛杉矶威尼斯(Venice)自行开业。自70年代起,他因提出消解传统建筑构造的理论而闻名遐迩。他在位于加州的圣莫妮卡自宅里颇具范式性地实现了这一目标,1978至1979年间通过五花八门、看似偶然组合的材料和工业成品(包括铁丝网、木材和波纹铁)以及相互套叠、显得不稳的形状塑造出解构主义建筑的原型;突发奇想的组合方式展现出即兴而为的建筑设计。80年代,盖瑞赢得国际瞩目,主要是因为位于洛杉矶及其周边地区的大型建筑,例如罗耀拉法学院(Loyola Law School, 1981—1984)、位于圣莫妮卡的加利福尼亚航天博物馆(California Aerospace Museum, 1982—1994)。他在德国出名是因为位于莱茵河畔威尔的维塔拉设计博物馆(1988—1989),在日本是由于位于神户的鱼舞餐厅(Fishdance-Restaurant, 1987)。盖瑞最终令全世界瞩目的作品是位于巴黎的美国中心(American Center, 1991—1994)和位于毕尔巴鄂的古根海姆博物馆(1991—1997),该博物馆旋即成为最著名和最受赞誉的当代建筑之一。他为荷兰国民人寿保险公司(Nationale Nederlanden)设计的位于布拉格的办公楼(1995年)也是解构主义的。

399 盖瑞以建构主义的包裹式表层或居住机器为其设计的出发点,使后者超出原初功能而被提升到美学虚构的境界。早在圣莫妮卡自宅的设计中,他已为一座老房子增添了前卫装饰,消解了上抬和下压部分之间的明确界限,从而瓦解了直角的独占鳌头,以表现性的“无秩序”取代了传统建构。随着加利福尼亚航天博物馆的建成,解构主义开始在美国深入人心。入口处上方斜挂着一架战斗机,建筑体块采取同样的倾斜度。就挑衅程度而言,位于布拉格的荷兰国民人寿保险公司办公楼可谓有过之而无不及。建筑物的后勤部分仿佛陷于坍塌。一座玻璃塔和一座石头塔靠在一起,组合为一出荒诞芭蕾舞:这对双圆柱体建筑群的绰号是“琴吉和弗雷德”(Ginger und Fred),这是

在暗喻好莱坞的双人舞组合弗雷德·阿斯泰尔(Fred Astaire)与琴吉·罗杰斯(Ginger Rogers)。

几乎与此同时,盖瑞不再满足于仅仅解构主义地否定迄今为止的建筑常规,而是返回到一种建筑语汇,该语汇摒弃项目式、临时性的造型特征,追求具有完美美学的“说话的建筑”。

建造于1991至1997年、位于巴斯蒂地区毕尔巴鄂的古根海姆博物馆也是如此。其形式主要是球形的,而在建筑内部的相辅相成则异常繁复,令人难观全貌。设计如此繁复的结构,必须借助准备阶段的电脑模拟,而且同样依靠电脑模拟,这一设计才能成形为建筑实体。这座庞然巨物由混凝土、当地石材、钢、钛金和玻璃建成,除了展览区和办公区、报告厅和大餐厅,还包括广场区和水上花园,它还在城市景观中扮演着重要角色,即作为河畔和之前一直十分单调的城区及工业区中的亮点。

在博物馆内部,由大门引入到长长的中庭,中庭布局包括弧形小桥、玻璃电梯和楼梯间,以便参观者抵达位于三层楼的各展厅,并将展厅相互连接起来。陈列常设展品的展厅在细节处理上相对比较传统。用于陈列当代艺术家的短期展览作品的展厅则大不一样。这11个展厅各有其独特而别出心裁的空间特质和点缀,却都将建筑氛围转化为可供观者行走的建筑雕塑。

从外表看,局部形状呈球状弧形,曲线起伏各异,这一结构融合为复杂而统一的整体,其美学之精湛登峰造极。鱼身状的流线形在建筑史上首次荣升为建筑外观的主导性母题,盖瑞将之用做标记,表明他背离了所有几何抽象主义,摒弃了弗兰克·劳埃德·莱特曾采用的有机不规则形状。

如今,盖瑞设计的古根海姆博物馆不仅是毕尔巴鄂,而且是全欧洲最具吸引力的名胜之一,成了前卫建筑表现力的代名词,以至于游客更感兴趣的似乎是博物馆外壳,而非馆内展品。不过需要注明的是,馆内许多展厅的面积和格局使得展出巨型的现代艺术实物成为可能,而这是别的博物馆无法做到的。

另外一座也属于解构主义风格的博物馆建筑至少与盖瑞在毕尔巴鄂的作品难分伯仲,这就是丹尼尔·里伯斯金(Daniel Libeskind)设计的柏林犹太

二十世纪西方艺术史·下卷

博物馆(Jüdisches Museum)的扩建部分。

丹尼尔·里伯斯金：柏林犹太博物馆

里伯斯金是当今最受争议的建筑师之一,但其作品数量惊人得少。里伯斯金的建筑艺术性主张具有极高的智性,可算是整个解构主义领域里智性最高的。^①

402 丹尼尔·里伯斯金(1946年5月12日生于波兰罗兹)于1965年加入美国国籍,因为涉及多领域而出名,包括设计和付诸实施的重要博物馆和音乐厅、景观设计与城市规划项目,还有舞台布景设计、装置作品及展览性建筑。他在以色列和纽约学习音乐后,最先作为出色的音乐家崭露头角,之后攻读建筑,于1970年在纽约库伯高等科学艺术联合大学(Cooper Union for the Advancement of Science and Art)获建筑学硕士学位。1971年,他在英国埃塞克斯大学比较研究学院继续深造建筑史和建筑理论。1978至1985年,建筑师里伯斯金担任克兰布鲁克艺术学院(Cranbrook Academy of Art)建筑系系主任,直至1989年,他还担任他自己一手创办的米兰私立建筑和城市规划所所长。1989年,他在“柏林博物馆的犹太博物馆部分扩建”项目中竞标成功,一年之后在柏林成立建筑师事务所。1999年1月,柏林犹太博物馆对外开放(里面尚无展品),1998年,里伯斯金的第一座建成的博物馆建筑对外开放,即相对较小的位于奥斯纳布卢克(Osnabrück)的菲力克斯-努斯堡姆艺术馆(Felix-Nussbaum-Haus)。2000年,他设计的位于德累斯顿的西北住房开发公司(Wohnbau Nordwest)办公楼动工。里伯斯金还受聘为多所大学的客座教授,并赢得众多国际奖项;1996年,他在为位于伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆(Victoria and Albert Museum)扩建工程的竞标中获一等奖(预计于2003年完工);1997年,他在关于位于曼彻斯特诺思(North)的帝国战争博物馆(Imperial War Museum)的竞标中夺魁,在众多别的竞标中也大获成功;2003年,他为纽约“零地带”(Ground Zero)提出的新建方案赢得头奖。

^① 参见本书参考资料11。

1989年夏天,就在柏林墙被推倒前几个月,国际评委会从递交上来的165件作品中选中丹尼尔·里伯斯金的设计方案。设计任务是扩建18世纪建造的柏林博物馆(它之前作柏林高级法院楼用),以便有地方陈列关于柏林犹太人历史的展品。犹太博物馆(1992—1998)原本应与即将被汇集起来的展品一起作为整体充实这座新建筑,却在完工之前已成为独立设施。建筑物的独立性符合其展览内容的自主性,尽管新建部分与老博物馆及周围环境也建立起许多关联。这里的城市规划先前一直互不相关,里伯斯金宏伟而又错落有致的博物馆则缔造出联系。他独辟蹊径。扩建部分没有紧挨呈三翼布局的老馆,也没有通过任何连接部分与之相扣,仅在三处小心翼翼、充满张力地接近老建筑,随之产生一条附带两间庭院的狭窄通道。其中一个庭院以犹太诗人保罗·策兰命名(Paul-Celan-Hof),里面还经过一条唯一与地面齐高并横穿新馆狭长建筑体的连接通道。沿着楼梯间的台阶往下走,人们步入一条走廊,这条走廊真正地地下将老馆与新馆联系起来。铺设于地下的这条主道渐渐升高,在其尽头,可以远远看见博物馆宽敞的主楼梯,由此可抵达各展览楼层。在此叉出的一条横街标有倾斜的箭头方块,使参观者感觉头晕目眩,甚至迷失方向;另一条横街终结于“犹太人大屠杀塔”的黑暗里,这是一座五边形混凝土塔,终结于纯粹的空无,唯有一缕刺眼的光线照进塔内,使景象显得愈发压抑。博物馆朝向城市开敞的外围格局是由柏林景观建筑师科内莉亚·米勒(Cornelia Müller)和扬·韦贝格(Jan Wehberg)设计的。

在平面图上,建筑体(其中融入了一间流亡和移民庭院)形成一道多次急转弯的狭长线条。这样的锯齿形轮廓一方面取自想象的连接线,里伯斯金在柏林地图上通过当前地址与柏林犹太史的先前各场所发掘出这条现成的连接线,另一方面,这种闪电状的整体轮廓象征着一颗炸裂开的大卫之星。里伯斯金将此项目称作“路线之间”(Between the Lines),路线之间发生着本质之事,空间是道路和事件,是生命线,这条生命线在此穿过象征着犹太人大屠杀的空无。在这个围绕着空无而盖的建筑群里,所有切入锌皮立面的细缝般的窗户、十字窗棂以及看似随意分布的突口“描绘出”与地点之间的虚拟性联系,在这些地点上展出的是曾活着的生命。一座素混凝土塔孤零零地矗立在

403

404

405

具有锌皮贴面的主建筑前,同样的材料可见于沉入地里的霍夫曼庭院(E. T. A. -Hoffmann-Garten),庭院里密布着 49 根种上植物的混凝土斜柱:按此设想,随着时光流逝,新建筑物银光闪闪的表层会逐渐变成比较钝拙的灰色调,这样一来,不同材料之间的色彩反差会因风蚀的作用而有所缓和。

新建筑物笨重的外壳,其门窗和采光细缝的布局并没有遵循各楼层的划分,不会让人想到功能上的合乎目的(尽管在采光中不乏这种目的性),到处都给参观者造成视觉错觉和困惑。参观者在其内部随时会感觉到神秘的不确定,例如六间“空无”(voids,它们是贯穿所有楼层的中空空间、深井)里仅有两个是可进入的,其余四间只有从较高楼层上通过射击口般的窗户才能瞥见。

其实,参观者并不知晓隐藏在具体的空间体验之后的几何规则,这一体验不遵循常规的圆形路线。恰恰是可能的弯路和回头路赋予了建筑物动感十足的戏剧性,这与其表达内涵相符,并且在大多数参观者中赢得了高度赞赏。“人们已称之为柏林结束 20 世纪的压轴杰作和开启 21 世纪的首座建筑。”^①

^① Bernhard Schneider: *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum in Berlin*. München/London/New York 1999. S. 58.

一种展望

建筑部分的开篇曾指出的,在结尾处须再次强调:本书只能截取战后建筑异彩纷呈的谱系中的一小部分加以介绍。不少重要的建筑师由于难以被明确归为某种派别而只是一笔带过,甚至根本未被提及。后一种情况中尤以日本建筑师为甚,例如村野藤吾(Togo Murano)、矶崎荒户(Arato Isozaki)和安藤忠雄(Tadao Ando),他们的设计大多是将国际化风格里明晰的几何形状与日本建筑艺术中的传统原则融为一体,从而——在室内设计中也是如此——成功地使严谨的比例、精心布局的采光和空间体验得以实现,这些体验使得建筑成了玄思冥想。 407

处于和跨过 21 世纪这一门槛的建筑以虚拟时代的可能性为主旨,对此时的建筑也难以作一明确界定。它虽然在许多方面继续传输着高技元素,却重新对明晰几何化或结构一目了然的形状颇有好感,而这与某些后现代的狂热夸张背道而驰。值得强调的是法国建筑师让·努维尔(Jean Nouvel),他将建筑理解为哲学挑战,致力于清晰、功能性并使内外保持平衡的兴味;对他来说尤为重要的是,光线在玻璃和金属表面上的繁复游戏以及由此而产生的虚拟公众性。他与吉尔伯特·雷泽能(Gilbert Lézenès)和皮埃尔·索利亚(Pierre Soria)一起于 1981 至 1987 年建于巴黎的阿拉伯世界文化中心(Institut du Monde Arabe)展示出这一基本理念,他于 1994 至 1996 年建于柏林的老佛爷百货大楼(Galleries Lafayette)以其呈圆弧形转角的立面玻璃表层更加证实了这一点。

雅克·赫佐格和皮埃尔·德·穆隆为位于慕尼黑郊区奥博枫林镇(Oberföhring)的葛兹私人艺术收藏(Kunstsammlung Goetz,建成于 1993 年) 408

设计的博物馆从设计观念上与老佛爷百货大楼很相近,形式上却小巧和简洁得多,它的造型是横放着的立方体,材质是混凝土、木材和磨砂玻璃,具有极其婉约的审美效果。在建成于2001年的巴塞尔足球场馆中,这两位瑞士建筑师继续采用并进一步发展了已有的设计方案,其新奇之处在于把足球场馆、购物一条街和敬老院组合在一起,后两者位于场馆旁的一座混凝土制、长方形的九层楼房里。尤其让人印象深刻的是用超薄磨砂玻璃制成的外膜,它被覆整个八角形的体育馆。夜晚时,场馆里的白色、橙色和红色光线产生光效,往外透过磨砂玻璃,使得场馆显得美轮美奂、既诉诸视觉又虚拟的“表层”浮现出来。这两位建筑师专注于这种魔幻的“表层魅惑”,这还更明显地展现于他俩于2001年为慕尼黑新足球场馆提交并获奖的设计方案。

葡萄牙建筑师阿尔多瓦·西萨·维埃拉(Alvaro Siza Vieira)推崇简洁务实而不刻板单调、恪守经典现代主义的纯粹主义,并兼顾具有区域性特色并富于传统的细节、周围景观的美。在他于1994至1998年为里斯本世博会设计的葡萄牙馆中,他的这一理念得到了最佳体现。

还特别值得一提的是德裔美籍建筑师赫尔穆特·扬(Helmut Jahn),他于1967年在芝加哥就职于C. F. 墨菲建筑师合作事务所(C. F. Murphy Associates),自1981年起将之更名为墨菲/扬合作事务所并担任主管。他十分自如而且不拘一格地采用大形式,并使用最新的建筑技术,时而征引历史化的保留题材,变化多端地运用钢和玻璃,这一切都使他成为当代最富特色的高层建筑师之一。这可见于1991年建成的法兰克福会展中心(Messturm)和2001年完工的柏林索尼中心(Sony Center)。

至于这种多处可见的迈向“第二轮”经典现代主义的倾向是否会居主导地位,日后才能见分晓。因为解构主义和某些后现代的“名堂”尚未退场。可以料想的倒是,随时会有建筑师自如而不经意地加工20世纪各种各样的风格手法,并将之作为充满张力的集萃传承给新的历史纪元:荷兰当代建筑师中的领军人物之一乔·克嫩(Jo Coenen)就是一个显著例子。

参 考 资 料

绘画—雕塑—实物—装置

1

卢齐欧·封塔纳《运动空间的技术宣言》^①

封塔纳在发表于1952年的宣言中提纲挈领地提出对艺术重新定位的要求,这一要求在他1947年的《白色宣言》中已发先声。宣言的核心是抨击经典现代主义美学,它已不再合时宜,应当通过艺术类别的消解而使之重焕生机。

我们继续推进艺术手法的革新……巨大的科学发现影响着对生命的所有组织管理。发现新的物理力量,主宰物质与世界,这都日益加诸给人各种条件,而这些条件是历史上从未有过的。将这些成就应用于所有生活领域,这导致思考的本质性转变。涂抹纸板和堆积石块都丧失了意义;造型艺术曾立足于理想化地描摹熟悉的形状,人们认为描绘在理念上具有一定程度的真实性。唯物主义已深入人心,它所需要的艺术应远离一切描绘性的意图,这样的意图如今显得仿佛一出闹剧。本世纪的人深受这种唯物主义的影响,对他们来说,描摹熟悉的形状和描绘不断重复的经验不再有任何价值。这样,艺术通过对熟悉形状的变形处理成为抽象艺术。这一新阶段却仍难以满足

411

^① 引自:卢齐欧·封塔纳、奎多·巴洛:《运动空间的技术宣言》,阿莉亚娜·基阿奇译,科隆-林登塔尔:菲登出版社,1971年,第228—231页。(Lucio Fontana/Guido Ballo: *Technisches Manifest des Spazialismo*. Übers. aus dem Italienischen von Ariana Giachi. Köln-Lindenthal: Phaidon-Verlag, 1971. S. 228 - 231.)

现代人的需求。

因此,对内容和形式的改变势在必行。对绘画、雕塑和文学的超越势在必行。

……在长达几千年的分析性艺术发展之后,是综合性艺术出现的时候了。迄今为止,各艺术类别之间的分野十分必要。如今,这一分野将意味着艺术整体的分崩离析。我们所理解的综合性艺术是单个现象(例如色彩、声音、运动和空间)的总和,它们融合为理念性和物质性的统一体。色彩作为空间元素,声音作为时间元素和在时空中展开的运动,这就是新艺术的基本形式,这种艺术涵盖了存在的四种维度。

2

皮耶罗·曼佐尼《自由的维度》1960年^①

曼佐尼从对绘画的批评出发,主张艺术将一切传统弃若敝屣:尤其是艺术类别的惯常分野和艺术遵从这种囿限所下的自我定义。曼佐尼比封塔纳更激进,他打破艺术的边界,打出的旗号是:一切形式皆可用,任何材料、所有理念和手法皆可行。这样一来,万事万物都可以被引入到艺术视角中。

412 新条件的产生、新问题的出现除了要求新的解决办法,还导致新方法、新举措的产生;人靠跑或跳不能离开地面,而是需要翅膀;小改动还不够,必须是翻天覆地的巨变。

因此我不能理解某些画家,他们虽然自称热衷于现代问题,作画方式却仍把画视为平面,然后依照某种多少过得去、大概听说过的品位来用色彩和形状将之填满。他们画上一笔后就退后一步,歪着头眯着眼端详自己的作品,接着又跃向前,添上一笔,加上调色板上的另一种颜料,如此继续这种身

^① 引自:查尔斯·哈里森、保罗·伍德编:《20世纪的艺术理论》,第2卷,奥斯特菲尔登-路易特:哈杰出版社,1998年,第869—871页;◎波恩VG图画艺术,2003年。(Charles Harrison/Paul Wood hrsg.: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Band 2. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998. S. 869-871. © 2003 VG Bild-Kunst, Bonn.)

体运动,直至画面被涂满,画布被覆盖:画作随即大功告成。具有无限可能性的平面就这样被简化为容器,不自然的色彩、人为的含义被强行挤进去。

那为何不把这容器倒空?为什么不解放这一平面?为什么不尝试发现一个绝对空间、一缕纯净和绝对光线的无穷含义?……一幅画只有作为绝对存在才能生效;它无须言说,只需存在;……

通过构图、形式来进行的艺术创作所必然遇到的难题在此不复存在:在绝对空间里,形状、色彩、维度都丧失了意义;艺术家获得了完全的自由;纯粹的材料成为纯粹的能量;空间障碍、对主观的依赖性均被取缔;所有艺术问题已被克服。我因此不能理解的是,当今有些艺术家严格确定平面的边界,他必须使平面上的形状与色彩之间的精确比例处于严格的平衡状态。为什么要操心如何将线条置于空间中?为什么要框定空间?为什么要有这些圈限?形状布局、空间中的形状、空间里的深度,所有这些问题都与我们无关:我们只会把线条自由地拉长至无限,而不干涉任何布局或维度问题;绝对的空间中不存在任何维度。

413

3

艾伦·卡普洛《杰克逊·波洛克的遗产》^①

艾伦·卡普洛在《杰克逊·波洛克的神话》[The Legacy of Jackson Pollock,载《艺术新闻》,Art News,第57期,1958年10月6日]一文中,将他倡导的偶发艺术这一艺术形式回溯到波洛克的筚路蓝缕之功:行动绘画成为行动艺术。

波洛克先行而去,我们必须继承他的精神遗产,我们因为日常生活中的空间和物体而目眩神迷……绘画材料不足以激发我们的其他感知,我们必须

^① 引自:尤根·克劳斯:《今天的艺术》,经作者修改和补充后的新版本,法兰克福/柏林:乌尔施泰因出版社,1986年,第197—198页。(Jürgen Claus: *Kunst heute*. Vom Autor überarb. und erg. Neuausg. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein. 1986, S. 187f. © Ullstein Heyne List GmbH & Co. KG.)

- 414 使用观看、声音、运动、气味、触觉的特殊内涵。无论哪种物体都是新艺术的
可造之材：颜料、椅子、食品、灯光、霓虹灯、烟、水、旧袜子、一条狗和电影以及
成千上万别的物体，它们被当今这代艺术家发现。这群大胆的创造者不仅能够
展现我们一直置身其中却熟视无睹的世界，使我们仿佛第一次看见它，而且
能够揭开事件（偶发事件）所蕴含的全然闻所未闻之处，这是他们在垃圾桶
里、警察局档案中、酒店走廊上找到的，从商场窗户和在街上看见的，在睡梦
和骇人事件中感觉到的。

今天的年轻艺术家不必再说“我是画家……”，只要他是“艺术家”，这就
够了。整个生活都会向他敞开……他会在虚无中杜撰出非同寻常之事……
人们会因此被迷住或吓倒，评论者会深感困惑或开心，而我相信，这将会是 60
年代的炼金术。

4

克萊斯·奧登伯格《我所主張的藝術是……》1967 年^①

奧登伯格以達達主義的挑釁姿態宣揚一種擺脫所有以往藝術桎梏
的藝術。藝術的唯一合法性在於其對生活的指涉。

我所主張的藝術是政治、色情和玄秘的，它不會在博物館里坐得穩穩的。

- 415 我所主張的藝術是發展的，它根本不知道自己是藝術，這種藝術擁有從
零開始的機遇。

我所主張的藝術是在日常生活的齟齬中跌打滾爬，最後卻雄赳赳氣昂昂的。

我所主張的藝術是摹仿人的，必要時它或是諷諧的，或是暴力的，或是別
的什麼正好必不可缺的。

我所主張的藝術，其形式源於生活的線條，這種藝術蜿蜒行進、變長、長
胖、吐痰、滴水，它十分沉重、粗糙、魯莽、柔和、愚蠢，一如生活本身。

^① 摘引自：查爾斯·哈里森、保羅·伍德編：《20 世紀的藝術理論》，第 2 卷，第 891 頁。

哈罗德·史泽曼《当姿态成为形式》1969年^①

由史泽曼策展的伯尔尼艺术展已成为神话,因为它紧贴时代的脉搏,集中展出了一系列繁复而密集的后现代姿态(地景艺术、极简艺术、贫穷艺术和观念艺术)。

这一复杂现象到现在还没有名称和标签,这不同于“与图像更相关的”波普艺术、光效应艺术和极简主义艺术先前的情形。所有可供参考的术语——“反形式”“微情感艺术”“可能的艺术”“不可能的艺术”“观念艺术”“贫穷艺术”“地景艺术”——都只涉及以下某一个方面:与形式的看似对立;艺术家情感的高度投入;将之前从未被认作艺术的物体宣称为艺术;把兴趣从创作结果转移到创作过程;采用贫穷的材料;艺术创作与材料的交互作用;将地球母亲作为创作材料、作品的存在场所,把荒漠用作艺术方案。

很明显的是在材料使用上的绝对自由,并且顾及作品的物理和化学特性。尽管两年前,化纤和计算机作为媒介吸引了具有新潮观念的艺术家,而且含义丰富,媒介在此类艺术中却不再是举足轻重的:对艺术创作过程的推崇取代了技术崇拜。当今艺术的主要特征不再是对空间的塑造,而是人(即艺术家)的行为,这成了主题和内容。……作品、方案、过程、场景、信息(我们有意避开诸如“实物”和“试验”这样的表达)都是反映艺术立场的“形式”。这些“形式”并非源于业已形成的造型观念,而是来自对艺术创作过程的体验。这一过程还决定了材料的选择和作品的形式,后者是艺术家创作时身体运动的延长。这一身体运动可以是私密低调的,也可以是公开张扬的。尽管如此,艺术创作过程始终是本质性的,它“既是手迹又是风格”。因而,这种艺术

^① 引自:哈罗德·史泽曼:《当姿态成为形式》(展品目录册,伯尔尼艺术博物馆),伯尔尼,1969年。(Harald Szeemann: *When Attitudes Become Form*. [Ausstellungskatalog. Kunsthalle Bern.] Bern 1969.) © Harald Szeemann, Tegna.

二十世纪西方艺术史·下卷

417

6

让-弗朗索瓦·利奥塔《什么是后现代?》^①

利奥塔认为后现代是对现代的祛魅,后现代艺术摒弃了乌托邦,其形式其实源于评判范畴的缺乏。

区别在于此:现代主义美学是崇高美学,因此却充满怀旧情绪。对于不可表现之事,它只能指出这是内涵的缺席,而形式由于其可辨认性仍能为读者或观者带来慰藉与愉悦。这些情感却并不形成真正的崇高感,因为在崇高感中,愉快和不愉快密不可分地交织在一起:快感是因为理性并非表现之所能及,痛苦是因为想象力和感性难以名副其实。

后现代恐怕是现代主义表现本身对不可表现之事的隐喻;它拒绝形式的悦目、品味的一致,这种一致使大家能共同感受和分享对不可能之事的向往;它努力寻求新表现,却并非为了陶醉其中,而是为了更敏锐地感觉到不可表现之物的存在。后现代艺术家或作家的处境和哲学家的一样:他所写的文本、所创作的作品基本不受制于现存规则,也不能按照某种固定的判断标尺来衡量,即对文本或作品仅采用熟悉的评判范畴。这些规则和范畴反倒是文本或作品所探寻的。艺术家和作家在创作时也就无规则可循;他们的创作是为了确立规则,而规则是为**即将完成的作品**制定的。因此,作品和文本具有事件性质。也正因为此,对作者来说,它们总是姗姗来迟,或言之,对它们的创作总是开始得太早,而这其实是一回事。后现代应被视为“前未来”(post-modo)这一悖论。

^① 摘引自:查尔斯·哈里森、保罗·伍德编:《20世纪的艺术理论》,第2卷,第1243—1250页。

约瑟夫·博伊斯《不是少数几位负此使命， 而是所有人》1972^①

博伊斯在接受格奥尔格·雅培(Georg Jappe)的采访时解释了为什么必须将艺术扩展到社会和日常生活的所有领域。

你最近为什么几乎把全部精力都投入到了培训和启蒙？

博：这是扩展艺术概念的结果。政治办公室以人的自主性为宗旨，艺术也应以此为宗旨。每个人都是雕塑家，他必须确定物体。在个体化时代，人们摆脱了集体的束缚，自主性成了核心概念。不过不能忘了行动实践，还有天天在手中出现的事。教育和政治范畴是激流派艺术行动的结果。在周围环境中确立形式，由此可以介入政治领域。观众的参与是那场讨论的中心，这一切说明，只是行动主义参与其中尚且不够，参与者还必须贡献出他的思考能力。一件完整的艺术品只有在全社会范围内才能得以完成。每个人都将社会建筑所必不可少的添砖加瓦者，只要还有一位没能参与进来，无论他是艺术家、机械师还是护士，就尚未实现民主的理想形式：关键在于所有人都参与到整体中。艺术呼吁的是人内心的各个方面，更多地是为了将情感能力培养成认识器官，以便它能突进到与形式逻辑截然不同的领域。我已不得不认识到，只有极少数人还能懂画。时代教会大家懂的是抽象概念。我在文献展上得知，绝大多数人以为艺术得靠理智来理解——许多人的感知器官已渐渐死掉。面对这种迟钝的意识状态，应当形成针锋相对的概念，以便谈及截然不同的力量关联。许多人说这是神秘主义。我感兴趣的其实是聊聊人的形象，而这在居主导地位的科学概念中没有一席之地。这需要美育。艺术元素可以普遍地被携带进所有学科中，无论是德语课、地理课，还是数学课、

^① 摘引自：查尔斯·哈里森、保罗·伍德编：《20世纪的艺术理论》，第2卷，第1088—1091页。
©波恩 VG 图画艺术，2003年。

二十
世纪
西方
艺术
史·
下卷

体育课。我所呼吁的是,人们应当意识到,除了艺术化教育之外,别无它途,只有艺术化教育才能建立一个强大的社会。在我们的功能型社会中,成就取决于权力关系。不过,并非少数几位才肩负使命,能够决定如何改变世界,而是所有人。在真正的民主中,除了能力没有别的差异。只有当阻碍机制消泯时,民主才能自由发展。而最大的阻碍机制之一就是今天的学校,因为它们不是发展人,而是限制人。

8

本·付提尔《献礼百年诞辰: 本对杜尚所作的评判》1986年^①

付提尔对杜尚的致敬既是纪念性的缅怀,又是苦涩的陈诉,即20世纪的艺术总是在步马塞尔·杜尚的后尘。人们所走的条条大道并非如谚语所说的那样通向罗马,而是通向杜尚,他早已在其地图上标明了这些道路。

杜尚^②出生于100年前,而他把什么都讲完了。绘画万岁,打倒绘画,一切皆艺术,艺术面前一切平等。我们所处的时代一味地征引杜尚,正如我们摘引列宁、圣经、毛泽东和马克思的话语。

阿尔芒会有道理的,因为杜尚,

本取笑阿尔芒也会有道理的,因为杜尚;一位画家会罢笔,因为杜尚,另一位会自杀,因为杜尚。

一定要闭嘴,以免所说的与杜尚无关;关于杜尚的新发言应该是沉默。为什么?

^① 引自:《另外总是别人死去——马塞尔·杜尚与1950年以来的前卫艺术》(展品目录册,科隆路德维希博物馆),1988年,第302—303页。(Ben Vautier: *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950.* [Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln.] 1988. S. 302f.)此翻译的印刷获瓦杜茨的弗里德曼·马尔士(Friedemann Malsch)许可。

^② 黑体字标注的是原文中的大写单词。——译者注

因为**杜尚**牵着我们手，把我们带到沉默之门前，沉默是一切皆可能，而这成为虚无。

杜尚和**康定斯基**一样是一扇敞开的门。只不过在同一地点，**康定斯基**打开通向抽象主义的窗户，**杜尚**打开的窗户则通向恐惧或一切皆可能之虚无。

正如**约翰·凯奇**所说，**杜尚**之后的局面是毫无出路，因为一切皆可能。

这是一个**杜尚**世界(It's a DUCHAMP world)。

你们取一块画布：这如果不是**杜尚**，把它背转过去它就是了。**杜尚**是难以概述的对象。当今若要在西方文化框架内搞艺术，所走的路必经**杜尚**。不可能绕过他而行走。

那些仍试图避开**杜尚**的，要么是在装蒜，要么是无知。

当今前卫艺术的自我定义是通过其与**杜尚**的关系。新写实主义和波普艺术为了迎合小市民阶层的口味而将**杜尚**美学化、享乐化和商业化了。它们怂恿小市民——他们自己永远不敢——将小便器或晾瓶架置于客厅，接触**阿尔芒**割裂了的雕塑，或是用旧了并被**塞萨尔**捣毁了的烧水壶。地景艺术、贫穷艺术、叙事艺术、身体艺术等告诉我们的无非是：当心，回想一下**杜尚**说过的：“这也可能被视为绘画。”

激流派告诉我们：既然一切皆艺术，那么生活也是艺术。因此激流艺术家会喝一瓶好葡萄酒，然后步入地下室，将空瓶子挂在**杜尚**的晾瓶架上。

确实必须打倒**杜尚**，因为他是艺术扑克里最大的王牌。印象派有一手牌葫芦，**康定斯基**有四张至尊A牌，**杜尚**却有四个大小王。今天的艺术家问自己，打这四张王牌中的哪一张才能克敌制胜。

今天的艺术家不能再希冀形式上有所创新，因为自**杜尚**以来，任何形式从一开始就被认可了。如此一来，还能做的无非是找到面对艺术的一种新态度，找到另外一种方式去诠释艺术，去绘画。这样看来，返归具象和抽象都是“后**杜尚**”的局面，这是为了还能对先前的抽象与具象艺术大加嘲讽。

建 筑

9

圣地亚哥·卡拉特拉瓦《技术的进步》^①

正如圣地亚哥·卡拉特拉瓦所强调的,创造性的直觉与科学经验、形式上的奇思异想与对建构细节的掌握不再处于对立状态,而是形成相辅相成的统一体:

技术——尤其是运算,还有结构分析和材料学——的进步所改变的主要不是建筑师的形象,更多的是土木工程师的。土木工程师们获得了新的自由,不再被运算或单个结构模型的规则所束缚:他们的选择可能性摆脱了严格的先验坐标。工程师们可以按照直觉来建构,只依赖于自己的情感。因此,他们如今也能“激发情感”。

10

菲利普·约翰逊《玻璃住宅和卫生间》^②

位于新迦南的玻璃住宅里的砖砌圆柱体含有淋浴房、盥洗池、卫生间和壁炉,有鉴于此,值得一提的是,约翰逊在1955年的著名演讲《现代建筑的七个支柱》(The seven crutches of modern architecture)中有这样一段综述:

我很赞赏勒·柯布西耶对建筑所下的定义。他的表述方式——这一定

① 引自:塞尔吉奥·波拉诺:《圣地亚哥·卡拉特拉瓦作品全集》,斯图加特:德国出版署,1997年,第22页。(Sergio Polano: *Santiago Calatrava. Gesamtwerk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997. S. 22.) © 1997 Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart.

② 引自:菲利普·约翰逊:《关于建筑的文章》,斯图加特:德国出版署,1982年,第73页。(Philip Johnson: *Texte zur Architektur*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1982. S. 73.) © 1982 Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart.

义甚合我意——如下：“建筑是形式在光线中的一出睿智、正确而又壮丽的游戏。”形式在光线中的游戏。朋友们，这千真万确。您可以通过在房子里修建卫生间来美化一座建筑。

11

丹尼尔·里伯斯金《建筑与神性智慧(索菲亚, Sophia)》^①

在《致建筑专业教师和学生的公开信》(An Open Letter to Architectural Educators and Students, 1987年发表于《建筑教育期刊》,第40:2期)中,丹尼尔·里伯斯金表述了其宗旨,即如同在文艺复兴时期(列奥·巴提斯塔·阿尔贝蒂, Leon Battista Alberti)那样,使建筑重新成为神性智慧的体现。

建筑师因为某种观点而舍弃对神性认识论的热爱,从而成了观点的供应商;他丧失了对索菲亚的参与,而索菲亚才是建筑的神奇维度,阿尔贝蒂称之恍若天使。如今,建筑既属于所有人(经理、房屋修缮者、室内设计师、房地产商——这是个“好行当”),又不属于任何人。学校成了多元化的隐身衣,在这件隐身衣下,关于尚不存在的建筑基础的思索被五花八门的个人观点所取代,后者探讨的是如何奠定这一基础,这就消除了该思考进程中的潜在爆炸力。“解决问题”不过是换了一个概念,说的无非是为了销售而将无处可寻的建筑基础转变为一块“地产”(“咱们从地形图开始吧”)……

建筑——这一神性的信仰奢侈品,人的物质自由、幻想和精神的最高结晶——永远不可以容许自己沦为技术专家所瞄准的只具使用价值的产品。

^① 引自:阿罗斯·马丁·米勒编,《丹尼尔·里伯斯金建筑与文集——基数—矩阵》(展品目录册,苏黎世造型艺术博物馆),沃尔夫冈·西梅尔贝格译,慕尼黑/纽约:普莱斯特尔出版社,1994年,第177页以下。(Alois Martin Müller hrsg.: *Daniel Libeskind. Radix - Matrix. Architekturen und Schriften.* [Ausstellungskatalog. Museum für Gestaltung Zürich.] München/New York: Prestel, 1994. S. 177ff. [Übers.: Wolfgang Himmelberg.]) © Studio Daniel Libeskind.

附 录

参 考 文 献

绘画—雕塑—实物—装置

- Andersch, Alfred: Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze. Frankfurt a. M. 1965.
- Bätzner, Nike: Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis. Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis. Nürnberg 2000.
- Ballo, Guido: Lucio Fontana. Köln-Lindenthal 1971.
- Baudrillard Jean: Die fatalen Strategien. München 1991.
- Beauty Now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. [Ausstellungskatalog. Haus der Kunst München.] Ostfildern-Ruit 1999.
- Belting, Hans: Über Lügen und andere Wahrheiten in der Malerei. In: Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei. [Ausstellungskatalog. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn.] 1997. S. 129ff.
- Bezzola, Tobia/Szeemann, Harald: Joseph Beuys. [Ausstellungskatalog. Kunsthaus Zürich.] 1993.
- Boehm, Gottfried: Die Logik der Verwandlung. Zur Bildgeschichte der klassischen Moderne. In: Dietmar Elger (Hrsg.): Die Metamorphosen der Bilder. [Ausstellungskatalog. Sprengel-Museum Hannover.] 1992.
- Claus, Jürgen: Kunst heute. Personen-Analysen-Dokumente. Frankfurt a. Main/Berlin 1986.
- Danto, Arthur C. : Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a. M. 1984.
- Kunst nach dem Ende der Kunst. München 1996.
- Decker, Edith: Paik. Video. Köln 1988.
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei. Wien 1992.

- Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. [Ausstellungskatalog. Haus der Kunst München.] Göttingen, 2000.
- Dreher, Thomas; Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976. Frankfurt a. M. [u. a.] 1992.
- Duve, Thierry de; Kant nach Duchamp. Texte zur Kunst. Hrsg. v. d. Galerie van de Loo, Bd. 4. München 1993.
- Foucault, Michel; Dies ist keine Pfeife. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1983.
- Gilbert-Rolfes, Jeremy; Das Schöne und das Erhabene von heute. Berlin 1996.
- Gernhardt, Robert; Der letzte Zeichner. Aufsätze zu Kunst und Karikatur. Zürich 1999.
- Groys, Boris; Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München 1992.
- Haftmann, Werner (Hrsg.); Wols. Aufzeichnungen - Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen. Köln 1963.
- Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.); Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. 2 Bde. Ostfildern-Ruit 1998.
- Honisch, Dieter/Jensen, Jens Christian; Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Köln 1976.
- Inboden, Gudrun (Hrsg.); Joseph Kosuth. The making of meaning. [Ausstellungskatalog. Staatsgalerie Stuttgart.] 1981.
- Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.); Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. [Ausstellungskatalog. Martin-Gropius-Bau Berlin.] München 1993.
- Jochimsen, Margarethe; Jochen Gerz in Sachen Medien. In: Michael Schwarz; Jochen Gerz-Foto/ Texte. The French Wall. & Stücke. [Ausstellungskatalog. Badischer Kunstverein Karlsruhe.] 1975.
- Kellein, Thomas (Hrsg.); Clyfford Still (1904 - 1980). München 1992.
- Klotz, Heinrich; Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - zweite Moderne. München 1994.
- Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina; Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen. Frankfurt a. M./Leipzig 1991.
- Konzept-Kunst. [Ausstellungskatalog. Kunstmuseum Basel.] 1972.
- Krauss, Rosalind; The originality of the avant-garde and other modernist myths.

- Cambridge, Mass. [u. a.] 1985.
- Kultermann, Udo: Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. München 1991.
- Messer, Thomas M. (Hrsg.): Lucio Fontana. Retrospektive. [Ausstellungskatalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt.] Ostfildern-Ruit 1996.
- Metken, Günter: Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977 – 1995. Amsterdam 1996.
- Metzger, Rainer; Dan Graham. Kunst in der Postmoderne. Köln 1994.
- Michaux, Henri: Über meine Malerei. In: [Galerie Daniel Cordier (Hrsg.):] Henri Michaux. Frankfurt a. M. 1959.
- O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum. In: Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Hrsg. von Wolfgang Kemp und Gunter Schweikhardt. Heft 3. 1982.
- Pierce, Charles S.: Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt a. M. 1983.
- Riemschneider, Burkhard/Grosenick, Uta (Hrsg.): Art at the turn of the millennium. Köln 1999.
- Rödiger-Diruf, Erika (Hrsg.): Georg Baselitz. Gemälde. Schöne und häßliche Porträts. Karlsruhe 1993.
- Rose, Barbara: Amerikas Weg zur modernen Kunst. Von der Mülltonnenschule zur Minimal Art. Köln 1967.
- Ruhrberg, Karl: Die Malerei in Europa und Amerika 1945 – 1960. Die zweite Moderne. Köln 1992.
- Malerie des 20. Jahrhunderts. In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Bd. I. Köln [u. a.] 1998.
- Schimmel, Paul/Noever, Peter (Hrsg.): Out of actions: zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979. Ostfildern 1998.
- Schneckenburger, Manfred: Skulpturen und Objekte. In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Köln [u. a.] 1998.
- Schneede, Uwe M.: Gerhard Richter in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1997.
- Joseph Beuys. Die Aktionen. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1994.
- Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avant-garden bis zur Gegenwart. München 2001.

- Schütz, Sabine: Anselm Kiefer-Geschichte als Material. Köln 1999.
- Seitz, William C.: The art of assemblage. [Ausstellungskatalog. The Museum of Modern Art. New York.] 1968.
- Spies, Werner: Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937 – 1973. Stuttgart 1993.
- Stich, Sidra (Hrsg.): Yves Klein. [Ausstellungskatalog. Museum Ludwig Köln u. a.] Ostfildern 1994.
- Szeemann, Harald: When Attitudes Become Form. [Ausstellungskatalog. Kunsthalle Bern.] 1969.
- Thomas, Karin: Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. 10. überarb. Aufl. Köln 1998.
- Ursprung, Philip: Von den Nonsites zu den Land Reclamation Projects. In: archithese 4, 1997. S. 33 – 38.
- Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2001.
- Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln [u. a.] 1998.
- Weibel, Peter (Hrsg.): Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk. [Ausstellungskatalog. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn u. a.] Ostfildern-Ruit 2002.
- Weisner, Ulrich: Motivumkehr als künstlerische Methode bei Georg Baselitz. In: Rödiger-Diruf, Erika (Hrsg.): Georg Baselitz. Gemälde. Schöne und häßliche Porträts. Karlsruhe 1993. S. 103 – 128.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1987.
- Westheider, Ortrud: Kleine Geschichte der Konzeptkunst. In: Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle. [Ausstellungskatalog. Hamburger Kunsthalle.] 1997.
- Wetzel, Michael: Die Wahrheit nach der Malerei. München 1997.
- Wyss, Beat: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996.
- Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien. Köln 1997.
- Zweite, Armin: Barnett Newman: Bilder – Skulpturen – Graphik. [Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.] Barb. Neuaufl. Ostfildern-Ruit 1999.

Zwirner, Dorothea; Marcel Broodthaers. Die Bilder-die Worte-die Dinge. Köln 1997.

建 筑

Dal Co, Francesco/Forster, Kurt/Hadley Soutter, Arnold; Frank O. Gehry. Das Gesamtwerk. Stuttgart 1998.

Dorner, Elke; Daniel Libeskind. Jüdisches Museum in Berlin. 2. Aufl. Berlin 2000.

Foster, Norman; Catalogue of Work. München 2001.

Frampton, Kenneth; Villen in Amerika. Meisterwerke der Moderne. Stuttgart 1995.

Gavinelli, Corrado; Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1996.

Gössel, Peter/Leuthäuser, Gabriele; Architektur des 20. Jahrhunderts. Köln 1990.

Hesse, Michael; Philip Johnsons Glashaus in New Canaan-Moderne als Post-Moderne. In: Imdahl, Max (Hrsg.): Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln 1986. S. 131 - 151.

Jenner, Michael; Neue Britische Architektur in Deutschland. München 2000.

Jodidio, Philip; Building a New Millenium. Baunen im neuen Jahrtausend. Construiere un Nouveau Millenaire. Köln [u. a.] 1999.

— Sir Norman Foster. Köln [u. a.] 2001.

Johnson, Philip/Wigley, Mark; Dekonstruktivistische Architektur. Stuttgart 1988.

Klotz, Heinrich; Architektur der zweiten Moderne. Stuttgart 1999.

— Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - zweite Moderne. München 1994.

Lampugnani, Vittorio Magnago; Architektur als Kultur. Die Ideen und die Formen. Aufsätze 1970 - 1985. Köln 1986.

LeBlanc, Sydney; Moderne Architektur in Amerika. Ein Führer zu den Bauten des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1998.

Lootsma, Bart; Neue niederländische Architektur. Superdutch. Stuttgart 2000.

Lüchinger, Arnulf; Strukturalismus in Architektur und Städtebau. Stuttgart 1980.

Murray, Peter/Stevens, Mary Anne (Hrsg.): New Urban Environments. British Architecture and its European Context. München/London/New York 1998.

Pabsch, Matthias; Zweimal Weltstadt. Architektur und Städtebau am Potsdamer Platz.

Berlin 1998.

Pehnt, Wolfgang; Hans Hollein. Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage.
Frankfurt a. M. 1986.

Rodick, Thorsten/James Stirling/Krase, Waltraud; Die neue Staatsgalerie Stuttgart.
Ostfildern 1984.

Schneider, Bernhard; Daniel Libeskind. Jüdisches Museum in Berlin. München/London/
New York 1999.

Schneider, Romana/Wang, Wilfried; Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000.
Macht und Monument. Stuttgart 2000.

Smith, Elizabeth; Case Study Houses. Köln/London 2002.

Tietz, Jürgen; Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts. Köln 1998.

Vogt, Silke; Neue Wege der Stadtplanung in Japan. München 2001.

Watts, Andrew; Moderne Baukonstruktion. Neue Gebäude-Neue Techniken. Wien 2001.

人 名 索 引

(本索引中的页码为德文原书页码,即本书边码;
斜体页码为原书插图页码)

- Aalto, Alvar(1898—1976)阿尔瓦·阿尔托 333
- Abramovic, Marina(1946—)玛莉娜·阿布拉莫维奇 30, 191, 201
- Abramovitz, Max(1908—2004)马克斯·阿布拉莫维奇 336
- Acconci, Vito(1940—)维托·阿肯锡 29, 197f., 202, 205, 213, 215, 281, 294
- Adamski, Hans-Peter(1947—)汉斯-彼得·阿达姆斯基 258
- Adorno, Theodor W.(1903—1969)特奥多尔·W. 阿多诺 46, 77, 123
- Albers, Josef(1888—1976)约瑟夫·阿尔贝斯 61, 68, 70, 74, 95
- Alberti, Leon Battista(1404—1472)列奥·巴提斯塔·阿尔贝蒂 424
- Albini, Franco(1905—1977)弗兰科·阿尔比尼 369, 380
- Alechinsky, Pierre(1927—)皮埃尔·艾伦钦斯基 83
- Allendy, Colette 科莱特·阿朗迪 110
- Alloway, Lawrence(1926—1990)劳伦斯·阿洛威 126
- Ando, Tadao(1941—)安藤忠雄 407
- Andre, Carl(1935—)卡尔·安德烈 149f., 154f., 270
- Andrea, John de(1941—)约翰·德·安德雷阿 132
- Anselmo, Giovanni(1934—)乔凡尼·安塞尔莫 234
- Antes, Horst(1936—)霍尔斯特·安特斯 258
- Antonioni, Michelangelo(1912—2007)米开朗琪罗·安东尼奥尼 129
- Appel, Karel(1921—2006)卡雷尔·阿佩尔 83
- Arbus, Diane(1921—1971)黛安·阿勃斯 282
- Archipenko, Alexander(1887—1964)亚历山大·阿尔西品科 49

- Arman(1928—2005)阿尔曼 25, 116—118, 224f., 420f.
- Arp, Hans(1887—1966)汉斯·阿尔普 41, 49f., 53
- Artaud, Antonin(1896—1948)安托南·阿尔托 41, 272
- Artschwager, Richard(1924—)理查德·阿茨切瓦格 217
- Arup, Ove(1895—1988)欧威·阿鲁普 385
- Atkinson, Terry(1939—)特里·阿特金森 161
- Avedon, Richard(1923—2004)理查德·阿维顿 282
- Aymonino, Carlo(1926—)卡洛·阿莫尼诺 348, 351
-
- Bach, Elvira(1951—)埃尔维拉·巴赫 258
- Bacon, Francis(1909—1992)弗兰西斯·培根 91, 257
- Baeza, Alberto Campo(1946—)阿尔贝托·坎波·巴埃萨 352
- Bainbridge, David 大卫·班布里基 161
- Baldwin, Michael(1945—)迈克尔·鲍德温 161
- Balzac, Honoré(1799—1850)奥诺雷·巴尔扎克 24
- Banfi, Gian Luigi(1910—1945)简·路易吉·班菲 369
- Barney, Matthew(1967—)马修·巴尼 297
- Barragón, Luis(1902—1989)路易斯·巴拉干 352
- Barry, Robert(1936—)罗伯特·巴里 159f.
- Baselitz, Georg(1938—)格奥尔格·巴塞利兹 261, 271f., 273, 274—277
- Basquiat, Jean-Michel(1960—1988)金·麦克尔·巴斯奎尔特 260f.
- Baudrillard, Jean(1929—2007)让·鲍德里亚 148
- Baumeister, Willi(1889—1955)维利·包迈斯特尔 77
- Bazaine, Jean(1904—1995)让·巴赞 78
- Becher, Bernd(1931—2007)贝恩特·贝歇尔 283f., 285, 286—289
- Becher, Hilla(1934—)希拉·贝歇尔 283f., 285, 286—289
- Beckmann, Max(1884—1950)马克斯·贝克曼 262
- Behnisch, Günter(1922—)君特·贝尼施 377f., 393f.
- Belgiojoso, Ludovico Barbiano di(1909—2004)路多维科·巴比亚诺·迪·贝尔乔约索 369
- Belting, Hans(1935—)汉斯·贝尔廷 267

- Benjamin, Walter(1892—1940)瓦尔特·本雅明 269
- Benton, Thomas Hart(1889—1975)托马斯·哈特·本顿 37
- Bertisch, Jürgen 尤根·贝尔提施 371
- Beuys, Joseph(1921—1986)约瑟夫·博伊斯 19, 22, 26, 32, 109, 136, 172, 177, 179, 182f., 184, 185 - 191, 215, 217, 233, 235, 237, 244, 246, 249, 252, 264, 280, 418 - 420
- Bill, Max(1908—1994)马克斯·比尔 78
- Birolli, Renato(1906—1959)雷纳多·比罗利 89
- Bissier, Julius(1893—1965)朱利叶斯·比西埃 91
- Bissière, Roger(1888—1964)罗歇·比西埃 78
- Blake, Peter(1932—)彼得·布莱克 130f.
- Block, René(1942—)雷尼·布洛克 190
- Blossfeldt, Karl(1865—1932)卡尔·布罗斯菲尔德 284
- Bömmels, Peter(1951—)彼得·博梅尔斯 258
- Boetti, Alighiero(1940—1994)阿里杰罗·波堤 234
- Boezem, Marinus(1934—)马里纳斯·博泽姆 219
- Bofill, Ricardo(1939—)里卡多·波菲 364f.
- Boltanski, Christian(1944—)克里斯蒂安·波尔坦斯基 246, 252 - 256, 282, 288
- Bonito Oliva, Achille(1939—)阿奇列·波尼托·奥利瓦 259
- Botero, Fernando(1932—)费尔南多·波特罗 258
- Botta, Mario(1943—)马里奥·博塔 352f.
- Brancusi, Constantin(1876—1957)康斯坦丁·布朗库西 53
- Braque, Georges(1882—1963)乔治·布拉克 53
- Brecht, George(1926—)乔治·布莱希特 179, 181
- Breton, André(1896—1966)安德烈·布雷东 80
- Breuer, Marcel(1902—1981)马塞尔·布劳耶 315, 321, 323, 329
- Broodthaers, Marcel(1924—1976)马塞尔·布达埃尔 32, 170 - 173
- Brunelleschi, Filippo(1377—1446)菲利波·布鲁内莱斯基 320
- Brus, Günter(1938—)君特·布鲁斯 30, 195 - 197
- Burden, Chris(1946—)克里斯·伯登 30f., 197, 199 - 201, 205, 213, 294

- Buren, Daniel(1938—)丹尼尔·布伦 163
- Burke, Edmund(1729—1797)艾德蒙特·柏克 64
- Burri, Alberto(1915—1995)阿尔贝托·布里 84, 87f.
- Butor, Michel(1926—)米歇尔·布托 67
- Cage, John(1912—1992)约翰·凯奇 20, 29, 95, 175, 179, 421
- Calatrava, Santiago(1951—)圣地亚哥·卡拉特拉瓦 387, 389, 390, 422f.
- Calder, Alexander(1898—1976)亚历山大·考尔德 45, 50f., 395
- Calle, Sophie(1953—)苏菲·卡勒 164
- Camus, Albert(1913—1960)阿尔贝·加缪 112
- Campus, Peter(1937—)彼得·坎姆普斯 297
- Canogar, Rafael(1935—)拉斐尔·卡洛加尔 90
- Caro, Anthony(1924—)安东尼·卡罗 50
- Castelli, Leo(1907—1999)里奥·卡斯蒂里 143, 228, 240
- Celant, Germano(1940—)杰尔玛诺·切兰特 233f.
- César(1921—1998)塞萨尔 116, 118, 421
- Cézanne, Paul(1839—1906)保尔·塞尚 62
- Chia, Sandro(1946—)山德罗·基亚 259
- Chillida, Eduardo(1924—2002)爱德华多·奇利达 50
- Chirico, Giorgio de(1888—1978)乔治·德·契里科 92, 349
- Christo(1935—)克里斯托 116, 218, 228f., 230, 231—233, 252
- Cladders, Johannes(1924—)约翰内斯·克拉德斯 171
- Clemente, Francesco(1952—)弗兰切斯科·克莱门特 259
- Clert, Iris 伊丽丝·克蕾 25, 111, 118, 225
- Close, Chuck(1940—)查克·克洛斯 259
- Coenen, Jo(1949—)乔·克嫩 409
- Constant(1920—2005)康斯坦特 83
- Corneille(1922—)可奈尔 83
- Corner, Philip(1936—)菲利普·科纳 180
- Costa, Lúcio(1902—1998)鲁西奥·科斯塔 310
- Cucchi, Enzo(1950—)恩佐·库基 259

Cunningham, Merce(1919—)摩斯·康宁汉 175

Dahn, Walter(1954—)瓦尔特·丹 258

Darboven, Hanne(1941—)汉娜·坦波文 164

Delacroix, Eugène(1798—1863)欧仁·德拉克洛瓦 291

Delaunay, Robert(1885—1941)罗伯特·德劳内 53

Derrida, Jacques(1930—2004)雅克·德里达 391

Dibbets, Jan(1941—)简·迪贝兹 219f.

Dine, Jim(1935—)吉姆·戴因 178

Dinkeloo, John(1918—1981)约翰·丁克路 338

Doesburg, Theo van(1883—1931)特奥·凡·杜斯堡 34f., 68, 78

Dokoupil, Jirí Georg(1954—)格奥尔格·基里·朵库皮尔 258

Drouin, René 勒内·德劳安 42f., 80, 82

Dubuffet, Jean(1901—1985)让·杜布菲 47, 78, 79, 80-82, 84, 88, 91, 147, 272

Duchamp, Marcel(1887—1968)马塞尔·杜尚 19, 24, 27f., 50, 52, 75, 94, 98, 100, 115, 117, 123, 125, 136, 138f., 158f., 161, 167-169, 173, 176, 181, 183, 249, 420-422

Dürer, Albrecht(1471—1528)阿尔贝莱希特·丢勒 270f.

Düttmann, Werner(1921—1983)维尔纳·狄特曼 344

Duve, Thierry de 提艾利·德·杜维 28, 31f., 61

Dwan, Virginia 维吉妮亚·杜文 219, 236

Eames, Charles(1907—1978)查尔斯·伊姆斯 334

Eco, Umberto(1932—)翁贝托·艾柯 235, 241

Eiermann, Egon(1904—1970)艾贡·埃尔曼 338

Eisenmann, Peter(1932—)彼得·艾森曼 321f., 394

Entenza, John 约翰·依坦斯 334

Ernst, Max(1891—1976)马克斯·恩斯特 37, 39, 41, 53, 80, 92

Estes, Richard(1936—)理查德·埃斯蒂斯 259

Estève, Maurice(1904—2001)毛里斯·埃斯特卫 78

Export, Valie(1940—)瓦莉·艾斯波尔 193, 194, 195, 294

- Fabro, Luciano(1936—)路齐亚诺·法布罗 234
- Fautrier, Jean(1898—1964)让·福特里埃 78, 82, 84, 88, 272
- Fetting, Rainer(1949—)赖纳·费廷 258
- Filliou, Robert(1926—1986)罗伯特·费里欧 182
- Fischl, Eric(1948—)艾瑞克·费舍尔 259
- Flanagan, Barry(1941—)贝瑞·弗拉纳根 219
- Flavin, Dan(1933—1996)丹·弗雷文 150, 155 - 157
- Flusser, Villém(1920—1991)维莱姆·弗卢瑟 21
- Flynt, Henry A. 亨利·A. 弗林特 158
- Fontana, Lucio(1899—1968)卢齐欧·封塔纳 84, 94, 102 - 104, 108, 178, 410f.
- Foster, Norman(1935—)诺曼·福斯特 379, 383 - 385, 386, 387
- Foucault, Michel(1926—1984)米歇尔·福柯 173
- Francis, Sam(1940—)萨姆·弗兰西斯 61
- Franco Banamonde, Francisco(1892—1975)弗兰西斯科·巴纳蒙德·弗兰科 58, 90
- Frank, Charlotte(1959—)夏洛特·弗兰克 352
- Frankenthaler, Helen(1928—)海伦·弗兰肯赛拉 61, 69f.
- Freud, Lucian(1922—)卢西安·弗洛伊德 257f.
- Fried, Michael(1939—)迈克尔·弗里德 151
- Friedman, Yona(1923—)尤纳·弗雷德曼 311
- Friedrich, Heiner 海纳·弗里德里希 224
- Fuchs, Rudi(1942—)鲁迪·福克斯 286
- Fuller, Richard Buckminster(1895—1983)理查德·巴克敏斯特·富勒 385
- Garcia Lorca, Federico(1898—1936)费德里克·格拉奇亚·罗尔卡 58
- Gehry, Frank Owen(1929—)弗兰克·欧文·盖瑞 396, 398f., 400, 401
- Geiger, Rupprecht(1908—)鲁普雷希特·盖格尔 266
- Gernhardt, Robert(1937—2006)罗伯特·戈恩哈特 26 - 28
- Gerz, Jochen(1940—)约亨·格尔茨 248 - 252, 254, 281
- Gette, Paul-Armand(1927—)保尔-阿尔芒·热特 247

- Giacometti, Alberto(1901—1966)阿尔贝托·贾科梅蒂 41f., 45, 46, 47-49, 53
- Gisel, Ernst(1922—)恩斯特·吉塞尔 354
- Glass, Philip(1937—)菲利普·格拉斯 150
- Götz, Karl Otto(1921—)卡尔·奥托·格茨 83, 88
- Gorky, Arshile(1904—1948)阿希尔·戈尔基 54, 66
- Gottlieb, Adolph(1903—1974)阿道夫·戈特里普 40, 55
- Gowan, James(1923—)詹姆斯·高恩 372
- Goya, Francisco de(1746—1828)弗兰西斯科·德·戈雅 91
- Graeser, Camille(1892—1980)卡米勒·格莱瑟尔 78
- Graham, Dan(1942—)丹·格拉汉姆 21, 31, 160f., 210-215, 286, 294
- Grassi, Giorgio(1935—)乔治·葛拉西 351, 365
- Graubner, Gotthard(1930—)戈特哈德·格劳布纳 104
- Graves, Michael(1934—)迈克尔·格雷夫斯 321, 326, 366
- Greenberg, Clement(1909—1994)克雷门特·格林伯格 39, 54, 61f., 70, 109, 151f.
- Gregotti, Vittorio(1927—)维多利欧·格里高蒂 351
- Grimshaw, Nicholas(1939—)尼古拉斯·格里姆肖 387f., 396
- Grooms, Red(1937—)瑞德·葛木斯 175
- Gropius, Walter(1883—1969)瓦尔特·格罗皮乌斯 315, 317, 321, 329f.
- Guégin, Pierre 皮埃尔·让热 76
- Guggenheim, Peggy(1898—1979)佩吉·古根海姆 37, 42, 52f.
- Gursky, Andreas(1955—)安德烈亚斯·古尔斯基 286f., 289
- Gutbrod, Rolf(1910—1999)罗尔夫·古特布罗德 377
- Guttuso, Renato(1912—1987)雷纳托·古图索 89, 277
- Gwathmey, Charles(1938—)查尔斯·格瓦斯米 321
- Hadid, Zaha M.(1950—)扎哈·M. 哈迪德 394, 396
- Häring, Hugo(1882—1958)胡戈·哈林 333f.
- Haftmann, Werner(1912—1999)维尔纳·哈夫特曼 34, 42-44
- Hains, Raymond(1926—2005)雷蒙·海恩斯 116
- Hamilton, Richard(1922—)理查德·汉密尔顿 126, 127, 128, 130f., 133f.

- Hanson, Duane(1925—1996)杜安·汉森 132
- Haring, Keith(1958—1990)凯斯·哈林 260
- Harrison, Wallace(1895—1981)瓦勒斯·哈里森 336
- Hartung, Hans(1904—1989)汉斯·哈通 76, 88, 91, 93
- Haworths, Jann 扬·哈沃尔斯 130
- Heidegger, Martin(1889—1976)马丁·海德格尔 278
- Heisig, Bernhard(1925—)贝恩哈特·海西希 261f.
- Heizer, Michael(1944—)迈克尔·海泽 219f., 227f., 231, 234
- Hejduk, John(1929—)约翰·海杜克 313, 321
- Henselmann, Hermann(1905—1995)赫尔曼·亨瑟尔曼 328
- Hentrich, Helmut(1905—2001)赫尔穆特·亨特里希 337
- Herbin, Auguste(1882—1960)奥古斯特·埃尔班 78
- Herzog, Jacques(1950—)雅克·赫佐格 351, 408
- Herzogenrath, Wulf(1944—)伍尔夫·赫尔佐格拉斯 301
- Hesse, Eva(1936—1970)伊娃·海塞 234
- Higgins, Digg(1938—1999)迪克·希金斯 179f.
- Hill, Gary(1930—)盖瑞·希尔 297
- Hockney, David(1937—)大卫·霍克尼 130, 132f.
- Hödicke, Karl Horst(1938—2000)卡尔·霍尔斯特·霍迪科 271
- Höfer, Candida(1944—)坎迪达·霍费尔 286
- Höller, Carsten(1961—)卡尔斯滕·霍勒 296
- Hofmann, Hans(1880—1966)汉斯·霍夫曼 39, 53f.
- Hollein, Hans(1934—)汉斯·霍莱因 365, 369—372
- Holzer, Jenny(1950—)珍妮·霍尔策 160, 165f.
- Holzer, Rainer Michael 莱纳尔·迈克尔·霍尔策 397
- Honisch, Dieter(1932—2004)迪特·贺尼许 218
- Honnef, Klaus(1939—)克劳斯·霍内夫 254
- Hopper, Edward(1882—1967)爱德华特·霍珀 257
- Horn, Rebecca(1944—)蕾蓓卡·洪 295f.
- Huebler, Douglas(1924—1997)道格拉斯·许布勒 159f., 163

Huet, Bernard(1934—)贝纳特·于埃 348

Hütte, Axel(1951—)阿克瑟尔·许特 286

Hulten, Pontus 蓬杜·于尔丹 106

Hurrell, Harold 哈罗德·胡瑞尔 161

Imdahl, Max(1925—1988)马克斯·伊姆达尔 124, 130, 145

Immendorff, Jörg(1945—2007)约尔格·伊门多夫 277

Ingres, Dominique(1780—1867)奥古斯特·安格尔 241

Isozaki, Arato(1931—)矶崎荒户 407

Jacobsen, Arne(1902—1971)阿尔内·雅各布森 338

Jacobsen, Egill(1910—)艾格尔·雅克布森 83

Jahn, Helmut(1940—)赫尔穆特·扬 408f.

Jappe, Georg(1936—2007)格奥尔格·雅培 418

Jeanne-Claude(1935—)珍妮-克劳德 218, 228, 230, 231 - 233, 252

Jefferson, Thomas(1743—1826)托马斯·杰斐逊 321

Jencks, Charles(1939—)查尔斯·詹克斯 320, 355

Johns, Jasper(1930—)贾思培·琼斯 19, 29, 71, 95, 98, 99, 100f., 114, 117, 130, 143, 152

Johnson, Philip(1906—2005)菲利普·约翰逊 315 - 317, 318, 319 - 321, 327, 331, 334 - 336, 352, 356, 391, 423f.

Jonas, Walter(1910—1979)瓦尔特·乔纳斯 312

Jones, Allen(1937—)艾伦·琼斯 130, 134f.

Jorn, Asger(1914—1973)阿斯格·约恩 83

Judd, Donald(1928—1994)唐纳德·贾德 20, 149 - 152, 153, 154, 156, 164, 167, 211, 242

Kafka, Franz(1883—1924)弗兰茨·卡夫卡 41

Kahn, Louis I. (1901—1974)路易斯·I. 康 340f., 352, 358, 361, 366

Kanayama, Akira(1924—2006)金山明 178

- Kandinsky, Wassily(1866—1944)瓦西里·康定斯基 34, 53, 275, 421f.
- Kaprow, Allan(1927—2006)艾伦·卡普洛 20, 143, 174f., 178f., 413f.
- Karavan, Dani(1930—)达尼·卡拉万 218
- Kawara, On(1933—)河原温 164
- Kelly, Ellsworth(1923—)埃尔斯沃特·凯利 61, 150
- Kiefer, Anselm(1945—)安塞姆·基弗 261, 276—279, 280, 281
- Kienholz, Edward(1927—1994)爱德华·金霍尔茨 277
- Kitaj, Ronald B.(1932—2007)罗纳尔德·B. 奇塔伊 130f., 277
- Klauke, Jürgen(1943—)于尔根·克劳克 29, 197, 202—204, 283
- Klee, Paul(1879—1940)保罗·克利 34f., 39, 44f., 52, 92
- Kleihues, Josef Paul(1933—2004)约瑟夫·保罗·克莱休斯 326, 352
- Klein, Yves(1928—1962)伊夫·克莱因 19, 25f., 29, 94f., 104, 106, 108—110, 111, 112—114, 116, 119, 178, 235
- Kline, Franz(1910—1962)弗兰茨·克兰 55, 60
- Klotz, Heinrich(1935—1999)海因里希·科洛茨 22f., 72, 97, 124, 146, 264, 274, 305, 312, 319, 329, 335f., 356f., 364
- Knoebel, Imi(1940—)伊米·克诺贝尔 260
- Kollhoff, Hans(1946—)汉斯·科尔霍夫 352
- Koolhaas, Rem(1944—)雷姆·库尔哈斯 394—396
- Kooning, Willem de(1904—1997)威廉·德·库宁 25, 38, 55f., 57, 58, 88f., 91, 95, 97
- Koons, Jeff(1955—)杰夫·昆斯 133
- Kosuth, Joseph(1945—)约瑟夫·科苏斯 158f., 161f., 165, 167—170, 282
- Kounellis, Jannis(1936—)雅尼斯·库奈里斯 29, 175, 234, 237—239
- Krier, Leon(1946—)里奥·克里尔 313, 326, 352
- Krier, Rob(1938—)罗布·克里尔 313, 326, 352
- Kruger, Barbara(1945—)芭芭拉·克鲁格 165
- Kubrick, Stanley(1928—1999)斯坦利·库布里克 129
- Kurosawa, Akira(1919—1998)黑泽明 101

- La Monte Young(1935—)拉·蒙特·扬 150, 179f.
- Lacan, Jacques(1901—1981)雅克·拉康 214
- Lafontaine, Marie-Jo(1950—)玛丽-若·拉封丹 295
- Lang, Nikolaus(1941—)尼克劳斯·朗 247f.
- Le Corbusier(1887—1965)勒·柯布西耶 309f., 322 - 324, 329 - 332, 336, 340, 352, 366, 375, 381f., 388, 423
- Le Gac, Jean(1936—)让·勒·加克 246
- Le Parc, Julio(1928—)尤力奥·雷·帕克 108
- Le Witt, Sol(1928—2007)索尔·列·韦特 149f., 156f., 159, 161, 164, 211
- Ledoux, Claude-Nicolas(1736—1806)克劳德-尼克拉·勒杜 362
- Leonardo di Pisa (约 1170—1240 之后) 雷奥那多·迪·比萨 245
- Léger, Fernand(1881—1955)费尔南德·莱热 41
- Levine, Les(1935—)列斯·莱温 297
- Lézenès, Gilbert(1944—)吉尔伯特·雷泽能 407
- Libeskind, Daniel(1946—)丹尼尔·里伯斯金 401f., 403, 404 - 406, 424f.
- Lichtenstein, Roy(1923—1997)罗伊·利希滕斯坦 142 - 145, 267
- Lohse, Richard Paul(1902—1988)理查德·保尔·罗泽 78
- Long, Richard(1945—)理查德·隆 218 - 221
- Louis, Morris(1912—1962)莫里斯·路易斯 54, 61, 69 - 71, 151
- Lüpertz, Markus(1941—)马库斯·吕佩尔茨 261, 271f., 274, 278
- Luginbühl, Bernhard(1929—)贝恩哈特·卢金比尔 120
- Lyotard, Jean-François(1924—1998)让-弗朗索瓦·利奥塔 162, 417f.
- Mac Low, Jackson(1922—2004)杰克逊·马克·娄 179
- Maciunas, George(1931—1978)乔治·马西尤那 176, 179, 181
- Mack, Heinz(1931—)海因茨·马克 104, 107f., 218
- Magritte, René(1898—1967)勒内·马格里特 170, 173, 241
- Malewitsch, Kasimir(1878—1935)卡西米尔·马列维奇 318
- Malraux, André(1901—1976)安德烈·马尔罗 82
- Man Ray(1890—1976)曼·雷 229

- Manessier, Alfred(1911—1993)阿尔弗雷德·马内西耶 78
- Manet, Edouard(1832—1883)爱德华·马奈 291
- Manzoni, Piero(1933—1963)皮耶罗·曼佐尼 25, 108, 114f., 125, 411—413
- Mapplethorpe, Robert(1946—1989)罗伯特·梅普勒索普 282f.
- Marden, Brice(1938—)布赖斯·马登 150, 259
- Maria, Walter de(1935—)瓦尔特·德·玛利亚 219f., 222, 224—226, 232
- Martin, Agnes(1912—2004)阿格尼丝·马丁 150, 259
- Masson, André(1896—1987)安德烈·马松 37, 52, 66
- Mathieu, Georges(1921—)乔治·马修 25, 42f., 76, 87f., 91, 175
- Matisse, Henri(1896—1954)亨利·马蒂斯 53
- Mattheuer, Wolfgang(1927—2004)沃尔夫冈·马托伊尔 261f.
- Maxfield, Richard(1927—1969)理查德·麦克斯菲尔德 179
- McHale, John 约翰·麦克海尔 126
- McLuhan, Marshall(1911—1980)马歇尔·麦克卢汉 293
- Meier, Richard(1934—)理查德·迈耶 321—324, 368
- Mengeringhausen, Max(1903—1988)马克斯·迈戈瑞豪森 376
- Merz, Mario(1925—2003)马里奥·梅茨 234, 242, 243, 244f.
- Metken, Günter(1928—2002)君特·麦特肯 245—248, 255
- Meuron, Pierre de(1950—)皮埃尔·德·穆隆 351, 408
- Michaux, Henri(1899—1984)亨利·米肖 91—93
- Middendorf, Helmut(1953—)赫尔穆特·米登多夫 258
- Mies van der Rohe, Ludwig(1886—1969)路德维希·密斯·凡德罗 67, 166, 316f., 321, 329—331, 335—337, 366
- Millares, Manolo(1926—1972)马诺洛·米利亚雷斯 90
- Miró, Joan(1893—1983)胡安·米罗 37, 52f., 58, 66, 85
- Mocken, Franz(1913—1973)弗兰茨·莫肯 344
- Mondrian, Piet(1872—1944)皮特·蒙德里安 34f., 50, 53, 55, 63, 67f., 74, 78, 145
- Monet, Claude(1840—1926)克劳德·莫奈 145
- Moore, Charles(1925—1993)查尔斯·摩尔 325, 357—359, 360, 361, 364f.
- Moore, Henry(1898—1986)亨利·摩尔 45, 48f.

- Moormann, Charlotte(1933—1991)夏洛特·摩尔曼 299
- Morellet, François(1926—)弗朗索瓦·莫雷莱 108, 120
- Morris, Robert(1931—)罗伯特·莫里斯 28, 150f., 234, 236f.
- Motherwell, Robert(1915—1991)罗伯特·马瑟韦尔 40, 53 - 55, 58 - 60, 64, 88
- Mühl, Otto(1925—)奥托·米尔 30, 195 - 197
- Müntzer, Thomas(1486 或 1489/90—1525)托马斯·闵采尔 263
- Murakami, Saburo(1925—1996)村上三郎 178
- Murano, Togo(1891—1984)村野藤吾 407
- Namuth, Hans(1917—1990)汉斯·纳马思 38
- Nauman, Bruce(1941—)布鲁斯·瑙曼 31, 206 - 210, 213, 215, 249, 294, 303
- Nervi, Pier Luigi(1891—1979)皮埃尔·路易吉·纳尔维 342, 344
- Neshat, Shirin(1957—)石琳·奈沙 297
- Neutra, Richard(1892—1970)理查德·纽特拉 321, 334f.
- Newman, Barnett(1905—1970)伯奈特·纽曼 38, 40, 54f., 60, 63 - 67, 69, 73f., 220
- Newton, Helmut(1920—2004)赫尔穆特·纽顿 282
- Niemeyer, Oscar(1907—)奥斯卡·尼迈耶 310
- Nietzsche, Friedrich(1844—1900)弗里德里希·尼采 238
- Nitsch, Hermann(1938—)赫尔曼·尼茨 30, 195 - 197
- Noland, Kenneth(1924—)肯尼斯·诺兰 54, 56, 61, 69 - 71, 151
- Nouvel, Jean(1945—)让·努维尔 407f.
- Odenbach, Marcel(1953—)马塞尔·奥登巴赫 294
- O'Doherty, Brian(1935—)布莱恩·奥多尔蒂 17, 24, 76
- Oehlen, Albert(1954—)阿尔伯特·欧伦 258
- Oehlen, Markus(1956—)马库斯·欧伦 258
- Oldenburg, Claes (1929—)克莱斯·奥登伯格 25, 125, 146 - 149, 181, 237, 414f., 423f.
- Olitski, Jules(1922—2007)儒勒·奥利茨基 54, 61, 151
- Olson, Charles 查尔斯·奥尔森 175

- Ono, Yoko(1933—)小野洋子 179, 191
- Opalka, Roman(1931—)罗曼·奥帕尔卡 165
- Oppenheim, Dennis(1938—)丹尼斯·奥本海默 219f.
- Orlan(1947—)奥尔兰 29
- Orozco, José Clemente(1883—1949)何塞·克雷门特·奥罗兹科 37
- Otto, Frei(1925—)弗雷·奥托 377f.
- Otto, Karl(1957—)卡尔·奥托 377
- Oursler, Tony(1957—)托尼·奥斯勒 296
- Owen, Robert(1771—1858)罗伯特·欧文 324
- Paik, Nam June(1932—2006)白南准 179 - 181, 298, 299, 300 - 304
- Paladino, Mimmo(1948—)米莫·帕拉迪诺 259
- Palermo, Blinky(1943—1977)布林奇·帕勒莫 260
- Palladio, Andrea(1508—1580)安德烈·帕拉迪奥 320
- Pane, Gina(1939—1990)吉娜·佩恩 197, 201f.
- Panton, Verner(1926—1998)维尔纳·潘顿 129
- Paolini, Giulio(1940—)朱利奥·保利尼 236
- Paolozzi, Eduardo(1924—2005)艾德华多·包洛奇 128, 130
- Parsons, Betty(1900—1982)贝蒂·帕森斯 42, 69, 97
- Patterson, Benjamin(1934—)本雅明·派德森 179
- Paulick, Richard(1903—1979)理查德·保立克 329
- Pedersen, Carl-Henning(1913—1993)卡尔-海宁·裴德森 83
- Pei, Icoh Ming(1917—)贝聿铭 366f.
- Peichl, Gustav(1928—)古斯塔夫·佩茨尔 387f.
- Penck, A. R. (1939—)A. R. 彭克 260f.
- Penone, Giuseppe(1947—)朱塞佩·佩诺内 234
- Peressuti, Enrico 恩里科·佩雷苏提 369
- Piano, Renzo(1937—)伦佐·皮亚诺 379f., 381, 382f.
- Picasso, Pablo(1936—2007)帕布罗·毕加索 19, 37, 49, 52f., 58, 66, 89, 91, 145, 262, 330

- Piene, Otto(1928—)奥托·皮纳 104 - 108
- Pistoletto, Michelangelo(1933—)米开朗琪罗·毕斯托雷托 234f., 240 - 242
- Platon(公元前 427—347)柏拉图 302, 305
- Plessi, Fabrizio(1940—)法布里奇奥·普莱西 297
- Poirier, Anne(1942—)安妮·普瓦里埃 247
- Poirier, Patrick(1942—)佩特里克·普瓦里埃 247
- Poliakoff, Serge(1906—1969)塞格·波利亚科夫 78
- Polke, Sigmar(1941—)西格玛尔·波尔克 261, 267, 268, 269 - 272, 281
- Pollock, Jackson(1912—1956)杰克逊·波洛克 19, 25, 29, 36, 38, 39, 40 - 42, 45, 53 - 55, 60, 62f., 69, 72f., 88f., 93, 95, 107, 150, 174f., 177f., 198, 413
- Portoghesi, Paolo(1931—)保罗·波多盖希 326, 356
- Postman, Neil(1931—2003)尼尔·珀斯特曼 293
- Prinzhorn, Hans(1886—1933)汉斯·普林斯霍恩 80, 272
- Prix, Wolf Dieter(1942—)沃尔夫·迪特尔·普里克斯 397
- Rauschenberg, Robert(1925—2008)罗伯特·劳申伯格 19, 25, 95, 96, 97f., 101, 109, 114, 117, 130, 141, 143, 175
- Raysse, Martial(1936—)马歇尔·雷斯 116
- Reich, Steve(1936—)斯蒂夫·莱奇 150
- Reichlin, Bruno(1941—)布鲁诺·雷克林 354, 389
- Reinhardt, Ad(1913—1967)阿德·莱因哈特 19, 23, 61f., 64, 73 - 75, 109, 150, 168
- Renger-Patzsch, Albert(1897—1966)阿尔贝特·伦格尔-帕奇 284
- Restany, Pierre(1930—2003)皮埃尔·雷斯塔尼 113, 116, 228
- Rheims, Bettina(1952—)贝蒂娜·雷姆斯 282
- Richards, Mary Caroline 玛丽·卡洛琳·理查兹 175
- Richier, Germaine(1904—1959)热尔梅娜·里希埃 48
- Richter, Gerhard(1932—)格尔哈特·里希特 261, 263 - 267, 272, 275, 281
- Riopelle, Jean-Paul(1923—2002)让-保尔·里欧培乐 88, 93
- Rist, Pipilotti(1962—)皮皮洛蒂·瑞斯特 296f.
- Rivera, Diego(1886—1957)迭戈·里维拉 37

- Roche, Kevin(1922—)凯文·洛奇 338
- Rodin, Auguste(1840—1917)奥古斯特·罗丹 300
- Rogers, Ernesco Nathan(1900—1969)厄内斯托·南塔·罗格斯 369
- Rogers, Richard(1933—)理查德·罗杰斯 379f., 381, 382-384
- Rosenbach, Ulrike(1949—)乌莉克·劳森巴赫 294
- Rosenberg, Harold(1906—1978)哈罗德·罗森贝格 36, 38, 76, 121, 152
- Rossi, Aldo(1931—1997)阿尔多·罗西 312f., 322, 347-349, 350, 351, 365, 376
- Rotella, Mimmo(1903—1970)米莫·罗泰拉 116
- Rothko, Mark(1936—2007)马克·罗斯科 53, 55, 61, 66-69, 73f., 86, 266
- Rudolph, Paul(1918—1997)保罗·鲁道夫 341
- Ruf, Sep(1908—1982)塞普·鲁夫 338
- Ruff, Thomas(1958—)托马斯·鲁夫 286-288
- Ruscha, Ed(1937—)埃德·拉斯查 283
- Ruthenbeck, Reiner(1937—)莱纳·鲁滕贝克 234
- Ryman, Robert(1930—)罗伯特·莱曼 150, 259
- Saarinén, Eero(1910—1961)埃罗·沙里宁 337, 342f., 361, 377
- Saint Phalle, Niki de(1930—2002)妮基·德·桑法勒 23, 116, 120-122, 383
- Salle, David(1952—)大卫·萨利 259
- Salomé(1954—)萨洛美 258
- Sander, August(1876—1964)奥古斯特·桑德 284
- Santomaso, Giuseppe(1907—1990)朱塞佩·桑托玛索 89
- Sartre, Jean-Paul(1905—1980)让-保尔·萨特 41, 43-48
- Satie, Erik(1866—1925)埃里克·萨蒂 183
- Saura, Antonio(1930—1998)安东尼奥·绍拉 85, 89-91
- Saura, Carlos(1932—)卡洛斯·绍拉 90
- Scarpa, Carlo(1906—1978)卡罗·斯卡帕 369
- Scharoun, Hans(1893—1972)汉斯·夏隆 342, 344
- Schinkel, Karl Friedrich(1781—1841)卡尔·弗里德里希·申克尔 331, 375
- Schindler, Rudolph(1887—1953)鲁道夫·辛德勒 321

- Schmidt, Hans(1893—1972)汉斯·施密特 329
- Schmit, Thomas(1943—)托马斯·施密特 179
- Schnabel, Julian(1951—)朱利安·施纳贝尔 259, 261
- Schneckenburger, Manfred(1938—)曼弗瑞德·施内肯布格 49, 116, 149, 154, 221
- Schneede, Uwe M.(1939—)乌维·M. 施内德 32, 129, 204, 206f., 265, 278, 281
- Schneemann, Carolee(1939—)卡洛丽·史妮曼 192, 201, 294
- Schneider, Egon(1934—)艾贡·施奈德 337
- Schneider-Esleben, Paul(1915—2005)保罗·施奈德-艾斯勒本 337
- Schöffner, Nicolas(1912—1992)尼古拉斯·谢尔夫 108
- Schönebeck, Eugen(1936—)欧根·勋内贝克 272
- Schouten, Lydia(1948—)莉迪亚·朔滕 296
- Schultes, Axel(1943—)阿克瑟尔·舒特斯 352
- Schultze, Bernhard(1915—2005)贝恩哈特·舒尔策 88
- Schum, Gerry(1938—1973)格里·修姆 221, 224
- Schwarzkogler, Rudolf(1940—1969)鲁道夫·施瓦茨克格勒尔 30, 195, 197
- Schwitters, Kurt(1887—1948)库尔特·施威特斯 95, 97
- Sedlmayr, Hans(1896—1984)汉斯·塞德迈尔 77
- Segal, George(1924—2000)乔治·西格尔 131f., 140
- Serra, Richard(1939—)罗伯特·塞拉 217
- Sert, Josep Lluís(1902—1983)何塞普·路易·塞特 329
- Shalev-Gerz, Esther(1948—)埃斯特·沙雷夫-格尔茨 251
- Sherman, Cindy(1954—)辛迪·舍曼 202, 283
- Shimamoto, Shozo(1928—)嶋本昭三 178
- Shiraga, Kazuo(1924—)白发一雄 178
- Siegelaub, Seth 赛斯·西格劳伯 159
- Siqueiros, Alfaro(1886—1974)大卫·阿尔法罗·西盖罗斯 37
- Sitte, Willi(1921—)维利·西特 261f.
- Siza Vieira, Alvaro(1933—)阿尔多瓦·西萨·维埃拉 408
- Smith, David(1906—1965)大卫·史密斯 50
- Smithson, Alison(1928—1993)艾莉森·史密森 341, 376

- Smithson, Peter(1923—2003)彼得·史密森 341, 376
- Smithson, Robert(1938—1973)罗伯特·史密森 23, 219, 221 - 226, 286
- Sonderborg(1923—2008)森纳堡 76, 88
- Soria, Pierre 皮埃尔·索利亚 407
- Soto, Jesús Rafael(1923—2005)杰赛斯·拉斐尔·索托 120
- Sottsass, Ettore(1917—2007)埃托·索特萨斯 312
- Soulages, Pierre(1919—)皮埃尔·苏拉奇 78
- Sousa, Emilio 艾米利奥·索萨 392
- Spies, Werner(1934—)维尔纳·施辟斯 28, 229, 278
- Spoerri, Daniel(1930—)丹尼尔·斯波利 116, 120, 122f.
- Staël, Nicolas de(1914—1955)尼克劳斯·德·斯泰尔 78
- Stalin, Jossif(1879—1953)约瑟夫·斯大林 328
- Starck, Philippe(1949—)菲利普·斯塔克 395
- Steiner, Rudolf(1861—1925)鲁道夫·斯坦纳 186
- Stella, Frank(1936—)弗兰克·斯特拉 19, 56, 71f., 101, 114, 150 - 152, 154
- Stern, Robert(1939—)罗伯特·斯特恩 325, 355, 367
- Still, Clyfford(1904—1980)克萊福特·斯蒂尔 38, 40, 53, 60, 62f., 73
- Stirling, James(1926—1992)詹姆斯·斯特林 356, 366, 372f., 374, 375f., 393f.
- Stone, Michelle 米歇尔·斯通 392
- Struth, Thomas(1954—)托马斯·施特鲁特 286, 288 - 290
- Stubbins, Hugh A. (1912—2006)休·A. 斯塔宾斯 344
- Swiczinsky, Helmut(1944—)赫尔穆特·斯维辛斯基 397
- Szczemann, Harald(1933—2005)哈罗德·史泽曼 217f., 246, 415f.
- Tange, Kenzo(1913—2005)丹下健三 311, 341f., 345, 377 - 379
- Tanguy, Yves(1900—1955)伊夫·唐吉 53
- Tapié, Michel(1930—)米歇尔·塔皮 76, 80, 85
- Tàpies, Antoni(1923—)安东尼·塔皮埃斯 47, 84 - 87, 90
- Terragni, Giuseppe(1904—1943)朱塞佩·特拉尼 322, 346
- Thieler, Fred(1916—1999)弗雷德·蒂勒尔 89

- Tinguely, Jean(1925—1991)让·廷戈利 25, 108, 116, 119 - 122, 383
- Tobey, Mark(1890—1976)马克·托比 54
- Trier, Hann(1915—1999)哈恩·特利尔 271
- Trockel Rosemarie(1952—)罗斯玛丽·特罗克尔 296
- Tschumi, Bernhard(1944—)伯纳德·屈米 394f.
- Tübke, Werner(1929—2004)维尔纳·图布克 261f.
- Tudor, David(1926—1996)大卫·图多尔 175
- Twombly, Cy(1928—)塞扬·托姆布雷 54
- Uecker, Günther(1930—)君特·于克尔 106 - 108
- Ulay(1943—)乌兰 30, 192
- Ungers, Oswald Mathias(1926—2007)瓦尔德·马蒂亚斯·昂格尔斯 312, 326, 341, 352, 366f.
- Utzon, Jørn(1918—)约恩·伍重 342, 344
- Valentyn, Thomas van den 托马斯·凡·敦·瓦伦蒂恩 371
- Vasarely, Victor(1908—1997)维克多·瓦萨雷利 78, 108
- Vasari, Giorgio(1511—1574)乔尔乔·瓦萨里 21
- Vautier, Ben(1935—)本·付提尔 181, 420 - 422
- Vedova, Emilio(1919—2006)艾米里欧·维多瓦 89f.
- Velásquez, Diego(1599—1660)迪埃格·委拉斯克斯 91, 241, 257
- Venturi, Robert(1925—)罗伯特·文丘里 325, 358, 361f., 363, 364f.
- Vieira da Silva, Maria Elena(1908—1992)玛利亚·埃莱娜·维埃拉·达·席尔瓦 78
- Villeglé, Jacques Mahé de la(1926—)雅克·马赫·德·拉维勒格莱 116
- Viola, Bill(1951—)比尔·维奥拉 302 - 305
- Vitellozzi, Annibale 阿尼巴勒·维特罗奇 344
- Voelcker, John(1937—)约翰·威尔克 126
- Vogel, Walter(1932—)瓦尔特·福格尔 190
- Vostell, Wolf(1932—1998)沃尔夫·福斯特尔 22, 131, 179 - 181, 298

- Wall, Jeff(1946—)杰夫·沃尔 283, 290f., 292
- Warhol, Andy(1928—1987)安迪·沃霍尔 20, 125, 129, 133, 136 - 140, 141, 142f., 145, 172, 269
- Watt, Jay 杰·瓦特 175
- Weibel, Peter(1944—)彼得·韦伯尔 195
- Weiner, Lawrence(1942—)劳伦斯·维纳 158 - 161, 163
- Wesselmann, Tom(1931—2004)汤姆·韦瑟尔曼 135
- Wiener, Oswald(1935—)奥斯瓦尔德·维纳 196
- Wilford, Michael(1938—)迈克尔·维尔福德 372f.
- Williams, Emmett(1925—2007)艾梅特·威廉姆斯 180, 185
- Wines, James(1932—)詹姆斯·怀斯 392
- Wittgenstein, Ludwig(1889—1951)路德维希·维特根斯坦 167
- Wölfli, Adolf(1864—1930)阿道夫·韦尔夫利 80
- Wollheim, Richard(1923—2003)理查德·沃尔海姆 149f.
- Wols(1913—1951)沃尔斯 36, 41 - 45, 76 - 78, 82, 87f., 91 - 93
- Wright, Frank Lloyd(1867—1959)弗兰克·劳埃德·莱特 321, 330, 332f., 366, 369, 401
- Yoshihara, Jiro(1905—1972)吉原治良 177
- Zimmer, Bernd(1948—)贝恩特·齐默尔 258
- Zuber, Claude 克洛德·祖贝尔 348
- Zweite, Armin(1941—)阿尔民·茨怀特 55, 63, 64

作者简介

乌尔里希·莱瑟尔(Ulrich Rei  er):

1961 年生于慕尼黑;曾于慕尼黑攻读艺术史、戏剧学、哲学和人文主义思想史。1994 年获博士学位,论文题为《文艺复兴时期的外貌特征学和表达理论》(慕尼黑,1997 年)。自 1994 年起担任自由作家、文字和图画编辑。已有大量发表作品、展评和刊于杂志的艺术评论,参与撰写展品目录册和辞典,研究重点为巴洛克、洛可可和经典现代艺术。

诺伯特·沃尔夫(Nobert Wolf):

1949 年生于雷根斯堡;曾于雷根斯堡和慕尼黑攻读艺术史、中世纪学和语言学。1982 至 1984 年间曾参与沃尔夫冈·布劳恩菲尔斯(Wolfgang Braunfels)主持的研究项目“神圣罗马帝国时期的艺术”;1992 年于慕尼黑大学获教授资格,资格论文的研究对象是 14 世纪的木刻祭坛画。此后曾于马尔堡、法兰克福、莱比锡、杜塞尔多夫和纽伦堡-埃尔朗根担任客座教授,并从事专业类书籍和文章的撰写。已有大量发表作品,内容涉及中世纪的宗教艺术、泥金插图手抄本、委拉斯克斯、皮拉内西、浪漫派绘画、欧洲风景画、19 世纪艺术和艺术理论。

译 后 记

这本书的翻译缘起于我为三年级本科生开设的《德国艺术史》讲座。我自2010年回国任教起,即殷切希望将自己关于艺术的所知、所感、所想与学生分享,把我负笈德国期间所积累的感受传递给他们,或许能对其心灵有所滋润和触动,对其感知有所激发和震撼,对其人生有所启迪和裨益。我数十年来(还将继续)受惠于艺术,而这一传递正是在回馈我之所得。艺术不仅可以带来审美愉悦,培养和提高美学鉴赏力,而且蕴含着另一种看世界的方式、角度,在我们与周遭世界之间建立起一个具有反思性质的弹性空间。理想的艺术品应兼具感性的冲击力与智性的启发度,两者相辅相成;相应地,艺术接受应是视与思的交相融合。

乌尔里希·莱瑟尔与诺伯特·沃尔夫合著的这部《二十世纪西方艺术史》下卷展现出的正是视与思的有机结合,具有三个显著特点:全面、切实、深刻。它呈现出关于当代艺术的一幅全景画卷,其中四分之一的篇幅探讨的是建筑。在写法上很少(浪)费笔墨介绍艺术家生平,而是直关主题,切中肯綮,语言精当,剖析透辟,深入勘察和挖掘艺术所植根的文化脉络、所关联的哲学思索。贯穿当代艺术的思想性使得这部艺术史具有厚重的理论基础并充满深邃的哲学思辨,因此它同时也是一部西方当代文化史。

林林总总的当代艺术流派既可谓精彩纷呈,也可谓光怪陆离。诚如孙周兴老师在总序中所言,当代艺术史是与“艺术终结”这一论调展开的博弈史。正是由于当代艺术对其自身定位及表现形式一再发起新的攻击、提出新的质疑,并在艺术表现中进行解构与建构的双重活动,当代艺术才在颠覆与革新所形成的张力场中不断汲取新的生命力,爆发出新的影响力。所谓“置之

死地而后生”“贪生而不怕死”或许可以用来概括当代艺术所处的精彩“险”境。

对读者而言,当代艺术世界很“精彩”;对译者来说,当代艺术世界很“无奈”。第一,书中提及众多尚名不见经传的艺术家及其作品,这些名称在中文中尚无固定译法。这需要译者自己来斟酌和定夺。第二,书中的建筑部分不乏技术描述和专业表达,屡屡出现的情形是,我虽能充分领会德语原文的意思,却苦于找不到恰当的中文说法。为此,我阅读许多建筑方面的中文书进行“恶补”,努力“学说话”。第三,翻译时究竟应符合中文表达习惯,进行较灵活自如的句式改变,还是遵照原文的表达形式亦步亦趋,这也是我在翻译过程一再遇到的难题。所以,这本书的翻译对我来说是极大的挑战。

能有幸承担这本书的翻译任务,首先必须感谢主编孙周兴老师的信任和鼓励。他在得知我所开设的《德国艺术史》讲座后,不嫌我非科班出身的背景,将译书重任慨然交付于我,并尽心竭力促成此书的早日问世。在此书的编辑过程中,商务印书馆的编辑们倾注了大量心血,付出了超乎寻常的时间和精力,为拙译提出了许多宝贵而细致的修改意见。没有他们的悉心指导和帮助,这本书不可能如此顺利地得以完成,在此对他们致以最诚挚的谢意和敬意。另外,本书在翻译过程中还有幸获得王涌老师、魏育青老师的指点,好友刘永强、谢眉青、梅丽的建议和指正,在此一并道谢。

这本 300 多页的厚书在历经四度寒暑之后,终于即将付梓;当此之际,这“让我欢喜让我忧”。喜的是此书的出版十分契合孙周兴老师对“未来艺术丛书”的规划设想,期待它作为一座桥梁,将会有助于推动国际艺术界的交流和沟通,增进国人对西方当代艺术的了解与接受;忧的是书中一定仍有诸多译法不甚标准、理解不甚到位、表述不甚流畅之处,恳请专家同仁不吝赐教,多多批评指正。正如我当初在毛遂自荐开设《德国艺术史》讲座之后,直至准备讲稿时才发现自己所积累的知识零碎残缺,我在译书过程中也不断发现自己知之甚少,所以一边译一边学,如此这般跌跌撞撞地译过来,回想起来,这真是个充满艰辛而收获甚丰的学习历程。通过三番五次的修改校对,与当代艺术的隔膜渐渐消解了许多,却还远远谈不上如鱼得水、游刃有余。这一本凝

聚了许多心血的译作终究是“胆大妄为”的鲁莽之作，是译者出于对艺术的兴趣和热忱、并在各位师长同仁的关爱与提携之下结出的一个小果实。谨此为记。

相较于1945年前的经典现代艺术，西方当代艺术呈断裂式的推进与革新之势，以更激进的形式、更前卫的理论探讨艺术与现实、艺术与感知、艺术与身体等话题。当代艺术瓦解了绘画、雕塑、摄影的传统分类，打破了高雅艺术与低俗艺术之间的界线；借助新的材料、媒介或技术拓展“艺术”概念，扩大造型艺术的边界，重新定义艺术创作者与艺术接受者的角色，通过不断挖掘自身潜力和开拓新的表现领域，积极回应一再出现的艺术终结论，呈现出蓬勃生机。

与本书上卷的写法不同，下卷在谋篇布局上独具特色，以实验型艺术家个人所提供的创作个案为中心来展现当代艺术的跨界趋势。

本卷的另一特色还在于诺伯特·沃尔夫著述的建筑部分，对当代建筑的系统梳理占全书篇幅的四分之一。本卷主要部分聚焦于绘画、雕塑、实物和装置艺术，由乌尔里希·莱瑟尔撰写。

<http://www.cp.com.cn>

ISBN 978-7-100-11528-5



9 787100 115285 >

定价：86.00 元